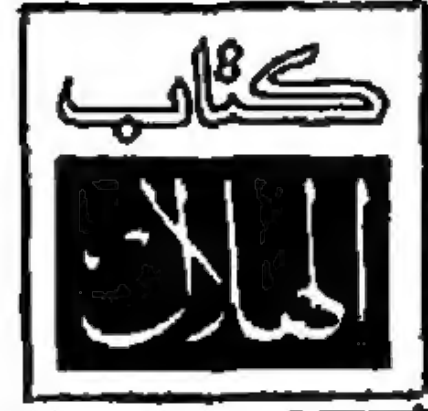


الحاج احمد

الكفر
على الراعي



مقوم المسح ٩٠٠
مقوم



سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة : مكرم محمد أحمد
نائب رئيس مجلس الإدارة : عبد الحميد حمروش
رئيس التحرير : مصطفى نبيل
سكرتير التحرير : عادل عبد الصمد
مركز الإدارة :

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب . تليفون . ٣٦٢٥٤٥٠ سبعة خطوط
ITAB AL-HILAL

NO-522-JU-1994

العدد ٥٢٢ - ذو الحجة - يونية ١٩٩٤

FAX 3625469 فاكس

أسعار بيع العدد فئة ٥٠٠ قرشا

سوريا / ١٥٠ ليرة - لبنان / ١٠٠٠٠ ليرة - الاردن / ٤٠٠٠ فلس -
الكويت / ٢٥٠٠ فلس - السعودية / ٢٥ ريال - تونس / ٤ دينار -
المغرب / ٦٠ درهما - البحرين / ٢ دينار - قطر / ٢٠ ريال - دبي /
ابو ظبي / ٢٠ درهما - مسقط / ٢ ريال - غزة / الضفة / القدس / ٣
دولارات - لندن / ٤ جنيه

مسموم المسرح

والمسومي

بقلم :

د . علي الراعي



دار الهلال

الإهداء :

إلى كل من أوقد جذوة المسرح فى سنواته
العامرة : الخمسينيات والستينيات .
إلى كل أسلافهم العظام الذين نحتوا الصخر ليقوم
فى وطننا العربى فن المسرح .
إلى شباب المسرح من الفنانين المجاهدين ، الذين
نذروا أنفسهم كى يعود للمسرح نوره وناره معا .

على الراحلى

الغلاف للفنان :

بهجت عثمان

تقديم

أنظر ورائى فى رضا !

أما الرضا فمبعثه أننى على يقين الآن من أن الجهود التى بذلناها جميعا منذ أواسط الخمسينيات قد أثمرت الثمرة المرجوة . وضعت المسرح ، واللعبة المسرحية بالذات فى وجدان الناس ، وحفرت لنفسها فى هذا الوجدان أخاديد عميقة يصعب سدها أو تجاوزها أو تجاهلها

وأعلم أن هذا اليقين يستفز أناسا كثيرين ، يرون فيه تفاؤلا مفرطا ، يوشك أن يكون خدرا يقصد به تخفيف الالوجاع : أوجاعى وأوجاع غيرى ممن أحبوا المسرح وسعدوا بازدهاره وعصف بهم الألم لما رأوا شجرته المزدهرة تذوى وتذبل وتميل إلى السقوط .

غير أننى آمنت دائما بأن لا شىء بنى على واقع صلب يمكن أن يموت ، مهما اشتدت الانواء ، واستفحلت قوى اعداء الثقافة . قلت أكثر من مرة أن المسرح الآن فى حضن الجماهير . قد أوصلناه عبر الصخور الناشئة والمزالق الخطرة إلى شط الأمان .

وما يجرى الآن من محاولات لتشويه المسرح ، أو تحويله إلى مقاولات استثمار يقوم بها تجار الفن من كل نوع ، هذه المحاولات مجرد عرض طارئ ، يمكن أن نتخلص منه بأيسر السبل - لو قدمنا الفن الجيد الممتع للناس . وفى الساحة المسرحية الآن نماذج من هذا الفن الجيد ، الجاد الاساسى ، الممتع فى المظهر والمخبر معا . وهى تلقى الاقبال الذى تستحق .



على أننى لم أكتب الصفحات التالية فى هذا الكتاب لمجرد إعلان رضائى . بل قصدت بها - فى الأساس - أن تكون شهادتى على ما جرى فى الساحة المسرحية من أحداث ، منذ أن توليت رئاسة مؤسسة المسرح عام ١٩٥٩ حتى تركتها عام ١٩٦٧ . وقد كانت سنوات حافلة بكل ما يسر ويبهج تارة ، وما يبعث على الأسى تارة أخرى . وسيجد القارئ بعضا من هذه الاحداث - لا كلها - مسجلة فى هذا الكتاب .

وقد انصرف جزء من شهادتى إلى تسجيل وتفصيل الأعمال التى قمت بها فى خدمة المسرح مدة اشرافى عليه . اضطررت - على كره منى - أن أتحدث بلغة «أنا» ، وهى غير محببة الى ، بعدما مرت سنون كثيرة على هذه الأعمال ، فنُسيت ، أو تنوسيت ، أو نسبت إلى الغير ، عمدا ، أو عن غير قصد ، بعدما - وهذا

أفدح ما فى الأمر - جاءت أجيال جديدة لم تنس أو تتناسى أو تنسب إلى الغير ، لأنها لم تعرف أصلا أن كان هناك مسرح مزدهر وارف الظل يبسط نوره وعطره وزهره على الناس فى الخمسينيات والستينيات .

لهذا حرصت على أن انسب الأعمال إلى أصحابها الحقيقيين ، وجهدت فى أن أعيد الحق المغموط إلى كل من خدم المسرح ، والثقافة ووزارة الثقافة ، وعلى رأس هؤلاء جميعا الوزير المثابر فتحى رضوان الذى انشأ وزارة الثقافة ، ومعاونوه الكبار : الدكتور حسين فوزى ويحيى حقى ونجيب محفوظ وإبراهيم زكى خورشيد، وكوكبة من الأسماء المتألقة الدافقة الراغبة فى الخدمة من فناني وكتاب المسرح ، ورجال السينما والموسيقى والفنون التشكيلية

كذلك ضمنت الكتاب فصلا مطولا عن القضايا المسرحية التى ثارت فى تلك الأيام الزاهرة ، وذلك من خلال مقالات كتبتها هذه الأيام عن قضايا مهمة مثل : الثقافة والإعلام والمسرح الغنائى أو عن طريق مقالات عدة كتبتها كلها - عدا قلة - فى عامى : ١٩٧٠ - ١٩٧١ فى مجلة روزاليوسف ، وهى مقالات تحوى - وبالتالى تؤرخ - لكثير مما دار من جدل واتفاق أو خلاف فى النظرة إلى المسرح : كيفية بنائه ، سبل انتشاره ، جمهوره المستهدف وغير ذلك .

وفى قلبى ركن دافىء ودائم لبسطاء الفنانين المسرحيين ، الذى ضحوا بأعمارهم ، وأحيانا بحياتهم فى سبيل أن تبقى شعلة المسرح مضيئة . وهؤلاء خصصتهم بالفصل المعنون : «شهداء المسرح» ووضعت على رأس هؤلاء فنانينا العرب الذين ماتوا فى السجن ، أو من جراء الملاحقة ، أو من الكمد أو من مصادرة الأعمال ، ثم اتبعت هؤلاء بذكر من احترقوا فى سبيل المسرح . سواء منهم الفقير المعدم الذى مات جوعا ومرضاً وهو يقدم أعماله مثل الفرنسى دى بيرو ، أو من ساند الفقير المطحون دائماً ، وظل - رغم الثراء الواسع الذى تخلص إليه - يساند الفقراء ضد الاغنياء ، ويرفع عالياً راية الانسان البسيط الباحث عن القوت والعيش الشريف فى غابة من الاثرياء لا ترعى عرفاً ولا مبدأ ، ولا تعرف هدفاً فى الحياة سوى جمع المال ، واعنى به الفنان العظيم شارلى شابلين .

ولا أريد أن أقدم باقى الفصول ، فهى تتحدث عن نفسها بغير تعقيد وتندرج كلها ضمن الهدف الذى حددته للكتاب ، وهو : تقديم آيات الحب والعرفان ، لكل من أسهم فى إشعال جذوة المسرح فى بلادنا وباقى أجزاء الوطن العربى ، قبل الخمسينيات وبعدها .

على الراعى

١٣ يناير ١٩٩٤

الفصل الأول

مفهوم المسرح وهمومي

فى البدء كانت الفرجة

دقات طبول سراقق الارجوز أمام بيتنا . كانت تدغدغ
أعصابى بشدة : «تيتى تم تيتى تم» على التوالى ، بلا انقطاع .
فُتنت بها مع أولاد الشارع ووضعنا لها كلمات قوائم اللحن : دفنا
الكلب ، دفنا الكلب ! مجرد كلمات تترجم اللحن إلى أشياء
نعرفها .

وبوق الحاوى الذى كان يعرض ألعابه ، كان يرن فى أذنى ،
ساحرا أخاذا . لازلت أذكر البنت الجميلة التى كانت تردد أغنية
بها إحياءات حسية ، تتمشى مع جمالها البكر الموشك أن يشق
براعمه :

البنت البيضاء قالت لابوها .. جوزنى يابا لاطلع طفشانه !
وصرخات المهرج الواقف على باب خيمة السيرك أمام بيتنا ،
سيرك ابن عمّار ، تدعونى إلى أن أدخل العالم السحري الذى
أسمع عنه من اصدقاء الشارع لم استطع أن أوفر قرشا ونصف
القرش أدخل به السيرك ، فجعلت اعتمادى على من كانوا اسعد
منى حظا ، فاستطاعوا أن يمتعوا أنفسهم بألعاب المهارة ،
والجمباز وعروض الحيوانات .

و ذات مرة أقيم عرض شعبي في الساحة التي يطل عليها بيتنا . وكانت مخصصة للاحتفالات الشعبية العامة ، وعلى رأسها المولد النبوي - دخلت دكاناً صغيراً . استأجره نصاب شعبي ذكي، أخذ يعلن على باب الدكانة : «ادفع قرشا وتمتع بمشاهدة ست الحسن والجمال . عجيبة من الاعاجيب طولها لا يزيد على مساحة وجه الإنسان حسناء واردة لتوها من استنبول !» دخلت الدكان فوجدت وجه امرأة جميلة يتحرك على حافة خشبية مرتفعة ، باقى جسم المرأة ستار صفيق قال النصاب أن المرأة لا جسد لها، وانما لها وجه فقط هو هذا الجميل الذى تشاهدونه !

كان الناس يدخلون أفواجا ليروا هذه العجيبة الفذة لا أنكر أن أحدا منهم خرج ساخطا واكبر الظن أننى أنا أيضا صدقته بالفعل ، وخرجت راضيا !

بعد سنوات فتحت باب غرفتى المطلة على الشارع مباشرة ، شارع البرلمان ، فوجدت على الجدار المقابل ، عبر الشارع ملصقا إعلانيا كبيرا فتننت به فتونا كان صورة بالألوان ليوسف وهبى وأمينة رزق فى فيلم «أولاد الذوات» المأخوذ عن المسرحية لم أستطع المقاومة فدبرت القروش القليلة اللازمة لمشاهدة العرض أول فيلم ناطق يعرض فى مصر فبعد دقائق قليلة من عرض

صامت ، انطلق صوت يوسف وهبى مقدما الفيلم ، معلنا أنه قصد به ارساء حجر الاساس لنهضة سينمائية مصرية .

أظن أن يوم مشاهدة الفيلم فى سينما «باتيه» فى الحى الافرنجى من مدينة الاسماعيلية التى شهدت طفولتى الباكرة ، أظن هذه المشاهدة قد كانت اقوى جذب دفع بى إلى حب التمثيل والممثلين ، وحب المسرح من بعد .

كان هذا الذى قدمت قد حدث فى أواخر العشرينات . وكانت تكمل الصورة أغانى عبد الوهاب القديمة الجميلة ، وأغانى أم كلثوم الباكرة ، وظهور أداة عجيبة اسمها «ماركونى» كانت توصل إلينا فى الاسماعيلية صوتا خافتا لإحدى محطات الإذاعة الأهلية ذلك كان جهاز الراديو ، الذى عرف أولا باسم ماركونى .

وإلى هذه المؤثرات أضيفت المونولوجات المسجلة على اسطوانات . كان أشهرها مونولوجات سيد سليمان ، الذى كان يقدم لنا مونولوج «التلميذ العبيط» . مونولوج طريف كان يحظى باقبال تلاميذ المدارس ، لما يحويه من تندر على التلاميذ الكسالى ، والآخرين القليلى الذكاء . وكانت شخصية التلميذ العبيط إحدى الشخصيات البارزة فى المسرح المرتجل ، وكانت دائما تثير الضحك والاعجاب ، وقد بلغ بى الاعجاب بالمونولوج حد حفظه عن ظهر قلب كلمات ولحناً . ولازلت إلى اليوم أردده للصغار الذين أعرفهم - احفادى خاصة - فيتعلقون به هم الآخرون .

وقد كان مقدرا للاسطوانات التى تحمل مواداً فنية من ألوان مختلفة أن تحفر خطأ عميقاً فى وعى بفنون الأداء فحينما تركت مدينة الاسماعيلية أوائل الثلاثينيات إلى القاهرة لأتم تعليمى كانت اسطوانات تحمل مسامع من المسرحيات تباع فى اسواق العاصمة . وكان أشهرها يحمل مسامع من مسرحية أولاد الذوات، وأخرى من مسرحية عن نابليون وماكبث . وبالطبع استمعت مرارا إلى هذه الاسطوانات العزيزة ، وحفظت ما جاء فيها حفظاً تاماً ، وما مللت قط أن اسمعها المرة تلو المرة .

كان صوت يوسف وهبى يجلجل فى الاسطوانة الأولى مندداً بزواج الاجنبيات فقد تزوج حمدى بطل المسرحية من فرنسية لم تلبث أن خانتة ، وحين ضبطها فى أحضان عشيقها انفجرت حمم غضبه ، واخذ يسب الزوجة وعشيقها معا ويقرع نفسه تقرعاً شديداً فى كلمات عنترية : « احنا مالنا ومالكم . انتو ناس مضروبين بويه تضحكوا علينا باسم الحب والتضحية . يامرأة الكل يامزيلة إلخ

وكان صوت جورج أبيض الفخم الجهورى يهزنى هذا عنيفاً فى مسمع من مشهد الخنجر المعروف فى مسرحية ماكبث : « ضحك أحد الحارسين فى قومه ، وصاح الآخر : «يا للجريمة . قال الأول : ليحفظنا الله فأجابه الثانى أمين . أما أنا ، فقد سمعت

كلمة أمين ، ولم أجسر أن اجيبك أمين . كان مكبث على وشك أن يقتل مليكه وقريبه وضيغه دنكان ، فلما فعل طار النوم من حياته إلى الأبد ، فصاح ملسوعا : اسمع هاتفا يصيح بى ، لن تنام . لن تنام يا قاتل الرقاد .

ترسبت هذه المؤثرات جميعا فى لاواعيتى . وفى الربيع الأول من دراستى بمدرسة التوفيقية الثانوية ترجمت مسرحية مبسطة اسمها : «رسالة من المريح» - ترجمتها بجهد مضمّن لتلميذ معرفته بالانجليزية محدودة . ولكننى انجزت الترجمة ، وشعرت بشيء غير قليل من الفخر .

ثم اضاعت حياتى كتابات طه حسين ومسرحيات توفيق الحكيم . أحببت طه حسين حبا جما واتخذته مثالا ، وقدوة وجريت وراءه لاهثا . حتى قال لى أبى وهو نصف غاضب ونصف سعيد : «خليك وراء طه حسين لحد ما يلبسك البرنيطة» !

أما توفيق الحكيم فقد فتنتنى حواراه ، وفكره الدرامى ، وعشقت مسرحياته المتألقة بالفكر والفن معا من أمثال : أهل الكهف ، وشهر زاد . فلما كتب مع طه حسين كتابهما الاخاذ : «القصر المسحور» اجتمع الحبيبان عندى فى ساحة الفن الذى أخذ يتسرب إلى روحى متخذا مسارب بعيدة الغور ، ظلت كامنة لا أنتبه إليها تمام الانتباه .

و حين دخلت كلية الآداب عام ١٩٣٩ والتحقت بقسم الأدب الانجليزى ، وجدت المسرحية التى قدمها لى جورج أبيض على اسطوانة ، تحتل أحد مدرجات الكلية يقدمها محاضر انجليزى طيب القلب ، داعم العين فى محاضراته يحللها تحليلا دقيقا ثم يعيد تركيبها أمامنا كان اسم ذلك المحاضر اسبرى ، وكان عاشقا لشكسبير ولآثار القاهرة ، يؤرقه أن آثار القاهرة يهددها الاهمال والفناء ، وأن عواصف الحرب العالمية تهدد الامبراطورية البريطانية !

كان بين محاضرى القسم استاذ آخر اسمه لينجز ، مفتون بالعصور الوسطى وبشكسبير وبالإسلام - اسلم فيما بعد وسمى نفسه : ابو بكر لينجز . وكان ينتقى الطلاب الذين يرى فيهم ميلا إلى الصلاة ليؤمهم ، ويبشر بنواحي الخير الكثير الذى احتوته العصور الوسطى شرقا وغربا . أخذ على عاتقه أن يقدم لنا شكسبير ممثلا على المسرح ، فأخرج مسرحية : «زوجات ويندسور المرحات» فى عرض اعجبنا به كلنا ، ومثلت فيه صفية المهندس دور إحدى الزوجات ، كما قام بدور فلستاف ، عابد اللذة الشهير ، المفتون باطايب الطعام واجساد النساء زميل لنا اسمه وجيه قطب وكان خفيف الظل ، مرع الروح ميالا هو الآخر إلى لذائذ الحياة ، فأدى الدور بنجاح ملحوظ .

وحيث انتقلت في عام ١٩٤٣ إلى العمل بالإذاعة ، لم ألبث أن اندمجت في عالمها الرحب ، رغم الصدمة الكبرى التي تلقيتها في أيامى الأولى ، كنت تركت روافع الأدب العالمى من اسبوعين فقط .
هما كل المدة التي انقضت بين تخرجى وبين التحاقى بالإذاعة .
كنت أحد طلاب قسم الامتياز وكانوا يعطوننا علاوة على المقررات المعتادة مقررات أخرى في الامتياز الأدب الاغريقى والايطالى والفرنسى والألمانى .

وكنيت طيلة ثلاثة أعوام قبل التخرج أردد أسماء اسخيلوس واريستوفان ودانتى وبوكاشيو وجيته وموليير ولوساچ ، وهوجو ، فإذا بى أصبح مديعا وأدخل الاستوديو فى مدة قياسية فى قصرها ، وافتح الميكروفون لاقول : هنا القاهرة اليكم قطعة موسيقية بعنوان : محمد لابس سيفه !

كانت الصدمة شديدة الوقع كما اسلفت . وكنيت ضيقا بعملى كمذيع ، متوجسا من أننى لن أوفق فيه ، قلقا لأن غلطة المذيع ككذبة الأمير فى خطبة زياد بن ابيه بقاء مشهورة غلطة ، تذاع على الملايين . وكثيرا ما كنت أغادر الاستديو وأنا غير راضٍ عن نفسى على الاطلاق . ومرة خرجت من الاذاعة بعد منتصف الليل ليل القاهرة المعتمة الضوء ، ذات المصابيح الزرق ، وكنيت فى غاية من التعاسة فجلست على الرصيف وأخذت أبكى . وشاهدنى أحد الجنود البريطانيين فسألنى مشفقا : لم أنت حزين هكذا ؟ .

على أننى ما لبثت أن انسجمت مع حياتى فى الاذاعة .
انسجاما واعيا وحذرا فى آن . فقد وجدت فيها ليس فقط فرص
الالتقاء بكبار الكتاب : أحمد أمين والمازنى والعقاد وسلامة موسى
وأحمد زكى وغيرهم من قادة الفكر فى الأربعينيات ، بل تعرفت
كذلك إلى ملوك الضحك الشعبى : اسماعيل يس ومحمود شكوكو
وسيد سليمان ونجيب الريحانى ، وأُم كلثوم وعبد الوهاب طبعا .
اتسع مفهومي للأدب والفن والمسرح ليشمل الاشكال الشعبية
المتداولة فى فنون الأداء . وكان فن المونولوج يفتتنى بصفة خاصة ،
فقد كان فى أوجه فى الثلاثينيات والأربعينيات بعد بداية مشهودة
فى العشرينيات ، حيث كان حسين الميلى ويوسف وهبى يلقيان
نماذج منه - الأول فى دور اللهو والثانى فى النادى الأهلى كما
كان فكرى أباطة يتعامل معه ، بالإضافة إلى الممثل الخفيف الظل
محمد عبد القدوس ، والفنان الذى يدانيه ظرفا : حسن فايق .*

* الواقع أن الفنانين اشتركوا بدور كبير فى ثورة ١٩١٩ وقد أشاد سعد
زغلول باشا زعيم الثورة بهذا الدور وكان فى مقدمتهم سيد درويش الذى ألف
ولحن عددا كبيرا من الاناشيد الوطنية التى كان يرددها الشعب فى
مظاهراتهم ضد الاحتلال البريطانى . وكان فى مقدمة هؤلاء الفنانين أيضا
الفنان حسن فايق الذى كانت له عدة منولوجات حماسية ردها الشعب
وحفظها عن ظهر قلب وكان سعد زغلول يعجب بهذه المنولوجات ويطلب من
سماعها بل وكان يعتقد أن حسن فايق هو أعظم ممثل ومطرب فى مصر .
وعندما تولى سعد رئاسة الوزارة فى عام ١٩٢٤ وأجرت وزارة الاشغال أول
مباراة بين الممثلين والممثلات والمطربين والمطربات ووزعت عليهم عدة جوائز
مالية كبيرة حدث أن قرأ سعد فى الصحف أسماء الفائزين فى تلك المباراة -

وفى الثلاثينيات والأربعينيات ، أصبح المونولوج لونا انتقاديا محبوبا ومجديا على أيدي اسماعيل يس ومن وراءه أبو السعود الابيارى ، ومحمود شكوكو ومن وراءه فتحى قوره وثريا حلمى ومن وراءها المخرج المعروف حسن الامام الذى كان يكتب - لها مونولوجات لاذعة فى نقد بعض المظاهر السالبة فى حياتنا الاجتماعية .

ورفد المونولوج المصرى المونولوج القادم من الشام - سوريا ولبنان ، حيث قام على رأس فن المونولوج العظيم المحامى المناضل عمر الزعبنى ، الذى استخدم مونولوجاته فى التنديد بالاستعمار الفرنسى لبلاده ، وفى لفت النظر إلى المفارقات الاجتماعية فى لبنان التى تجعل القلة موسرة وسواد الناس فى حالة عوز واضح . وكان أشهر مونولوجاته مونولوج «الردب» ومونولوج «لو كنت حصان» استمعت إليهما مسجلين على الاسطوانات . وفى الأول

- كيوسف وهبى وجورج أبيض ومنيرة المهدية وغيرهم ولم يجد بين هذه الأسماء اسم حسن فايق أرسل سعد فى استدعاء وزير الاشغال مرقص حنا باشا وسأله عن سبب استبعاد اسم حسن فايق من بين الفنانين الذين فازوا بجوائز الوزارة . وقام مرقص حنا بتحقيق الموضوع فاتضح له أن حسن فايق لم يتقدم إلى مسابقة الوزارة وعندما نقل الأمر إلى سعد زغلول استدعى حسن فايق لمقابلته الذى أكد لسعد أن ما قام به أثناء الثورة إنما كان بدافع من وطنيته وأن هذا الدافع لا يستحق المكافأة ولا يدخل بند الجوائز المادية ..

آخر ساعة ٢١ مارس ١٩٧٣

يهزأ الزعيني بقرار حكومة الانتداب أن يلبس القاضي الروب في
جلسات المحاكم ، فعلق الزعيني على هذا القرار تعليقا ساخرا :

ع الهوب الهوب الهوب

والقاضي لابس روب

والحق أخذ مجراه

ما عاد فيه ظلم اليوم!

أما المونولوج الثاني فقد تعرض فيه عمر الزعيني لترف
المترفين وفقر الفقراء ، فتمنى لو كان حصانا في بيت أحد الاثرياء
لتركبه النعم ، يعتنى به الخدم والاطباء ويأكل الفستق والبندق ،
ولا يكر صفو حياته شيء ، غير أنه الأسف : «مخلوق انسان في
جبل لبنان» ، ومن ثم فهو يقنى لو كان حصانا .

وهيأت لى ظروف العمل بالإذاعة أن أعمل بالاعراج بعض
الوقت فأخرجت تمثيلية كتبها بديع خيرى ، لا أذكر اسمها الآن ،
ولكنها تدور حول نشاط معلمة قادرة ، تملك مقهى على حافة أحد
الطرق ، وهو لون أصبح سائدا فى تمثيلات الاذاعة والتليفزيون
فيما بعد

كذلك أخرجت برنامجا ثقافيا عن «دانتي» قامت فيه الممثلة
البائدة اذ ذاك فائز حمامة ، بسدور بياتريس ، حبيبة دانتي فى

الواقع والخيال معا . أذكر أن أجر فاتن عن الدور كان جنيهاً ،
جاءت تطالب بهما وهى تتعثر فى أذيال الخجل ، بعد أن صهين
منتج البرنامج عن دفع أجرها .

كانت فترة عملى بالإذاعة فرصة للتعرف الواسع الملهم بالحياة
الثقافية فى مصر ابان الأربعينيات ، وقد كانت حياة فائرة ،
صاخبة ، مدوية ، مصر فيها تنهياً لأحداث جسام سوف تلى فيما
يقدم من السنين . وقد افادتني هذه الحياة فائدة كبرى حينما
ظفرت ببعثة لدراسة الأدب المسرحى العالمى فى انجلترا وسافرت
إلى هذه البلاد ذات التاريخ العريق فى المسرح عام ١٩٥١ لالتحق
بكلية الآداب جامعة برمنجهام ، احضر للدكتوراه فى مسرح
برنارد شو ، واستقصى العوامل الفكرية والفنية التى كونت هذا
المسرح الحافل بالأفكار والأحداث والشخصيات .

كان من حسن حظى أن سكنت فى برمنجهام التى تقع على
بعد ساعة ونصف من لندن ، وثلاثة أرباع الساعة من ستراتفورد
بلد شكسبير . هياً لى هذا الموقع المتوسط أن اتمتع بمواسم
شكسبير فى إبانها ، وأن أمد الطرف إلى مسرحيات لندن ، كلما
عرضت مسرحية مهمة . وأذكر أن مسرحية «عطيل» كانت تعرض
فى لندن ذات موسم فركبت القطار إلى لندن ، وشاهدت المسرحية
فى عرض الماتينيه ، وهو يبدأ فى الثانية بعد الظهر ، ثم عدت إلى

برمنجهام فى اليوم ذاته عدت داعم العينين ، شجى الفؤاد بعد ما شاهدت أداء الممثل القادر - مايكل ريدجريف لدور عطيل . دائما تثير هذه المسرحية فى نفسى الأسى الذى يدغدغ القلب ويبعث فى النفس حزنا نبيلًا مظهرًا هاهنا جريمة ترتكب بلا سبب ، ولا جدوى جريمة سببها الأساسى عجز الانسان عن الارتقاء إلى النبل الروحى الذى تقدمه لنا الحياة احيانا ، فنتركه يمرق من خلال أصابعنا بدلا من أن تقبض عليه ونعض بالنواجذ

إلى جوار هذا كان فى برمنجهام - وهى عدا الجامعة وما تحفل به من نشاط - بلدة صناعية كثيفة ، الجمال فيها غريب لا مكان له وسط دخان المصانع ، ونشاط البنوك ، كان فيها مسرح شديد النشاط اسمه برمنجهام ريبورتري وكان يقدم المسرحيات العالمية والبريطانية فى اخراج متقن وتمثيل مقتدر وهو مسرح أنشأه رجل اسمه سير بارى جاكسون ، كان متحمسا لفن المسرح حتى أنه أقدم ذات يوم على اخراج خماسية برناردشو المفرطة الطول «العودة إلى متوشالغ» أخرجها وقدمها فى خمس ليالٍ متصلة ، وهو ما كان يعد عملا بطوليا اذ ذاك ولا يزال كذلك إلى الآن وبهذا أحيا جاكسون الممارسة المعروفة فى مسرح العصور الوسطى باسم . المسرحية فى حلقات

كذلك كان من حسن حظى أن كان على رأس قسم الأدب

الانجليزى فى جامعة برمنجهام الحجة العالمية فى فن الدراما
وتاريخه : بروفيسور الاردايس نيكول وكان إلى جوار منصبه المهم
وكتبه الموسوعة الجديدة فى تاريخ الدراما ، يرأس أيضا مركز
الدراسات الشكسبيرية .

حينما علم بروفيسور نيكول أنتى أنوى دراسة مسرح شو ، لم
يستطع أن يخفى ضيقه الشديد . فقد كان عدد من الباحثين ،
خاصة من خارج المملكة المتحدة قد تناولوا شو بالدراسة .
مقتونين بأرائه الذكية اللامحة ، غير معنيين بجانب الدراما فى
مسرحه . لهذا رفض نيكول موضوع البحث وقال : لا أريد أن أقرأ
منشورا ايديولوجيا آخر عن برنارد شو اقترح على بدلا من شو
أن ابحت فى موضوع : الصحراء فى الأدب الانجليزى !

قلت لبروفيسور نيكول : أنتى تركت فى بلدى عملا هاما وواعدة
ومجزيا ، فى سبيل أن أحصل علما بالدراما التى أعشقها -
الدراما البريطانية والعالمية . والموضوع الذى يقترحه لا يحقق لى
هذا الهدف . واقترحت أن يكون موضوع البحث : «دراما
برنارد شو ، بعض المؤثرات على التقنية» . هناك خفف نيكول من
اعتراضه وقال : أتدرى انك بهذا سوف تدرس الدراما العالمية من
اليونان حتى العصر الحاضر ؟ قلت : نعم ، ادرى . ولهذا السبب
بالضبط اخترت برنارد شو ، فقد تعاقبت على مسرحه المؤثرات

الفنية والتقنية العالمية ، وكان مسرحه انتقائيا . من يدرسه لابد أن يقرأ اريستوفان وموليير وابسن وتشيكوف ، علاوة على المؤثرات التي وفدت إلى مسرحه من السيرك ، والكوميديا دي لارتي .
هدأ نيكول اذ ذاك وسمح لى بمواصلة البحث .

لم يكن ما شرحتة لبروفيسور نيكول هو السبب الوحيد في اختياري مسرح برنارد شو موضوعا لدراسة الدكتوراة فقد كنا في الاربعينيات والخمسينيات مشغولين بموضوع ما سمي فيما بعد . الالتزام في الأدب . وكنت أنا بالذات شديد الشغف بالبحث في أغوار هذا الموضوع . وكان السؤال المحوري الذي يواجهني هو : كيف يستطيع الكاتب ذو الرأي أن ينشئ أدبا يريد له أن يصل إلى الناس ، ويظل مع هذا أمينا لمبادئه ؟ بعبارة أخرى ، اين يبدأ الأدب ذو الافكار وأين ينتهى ؟ وكيف ينجح الاديب في أن يصل بدعوته إلى الناس دون أن يسقط في هوة الدعاية الفجة ؟ بعبارة ثالثة ما هو الأدب الهادف وكيف يحذر أن يكون الأدب الهادف ؟

كان للموضوع أهمية خاصة لى ، ليس فقط على الصعيد الشخصى ولكن أيضا -- وبصفة خاصة -- على صعيد ما كنت أهيبه نفسى له . ان أكون ناقدًا

وقد كان التطلع إلى النقد رغبة باكرة فى حياتى . فمنذ السنة الثانية الثانوية وأنا - فى أحلام اليقظة - اتطلع إلى الوقت الذى أصبح فيه ناقدًا ذا نفوذ إذا أقرأ العمل وأبدى فيه رأيا ثم وقع بامضائه ، استمع إليه الناس فى تقدير وتوقير . هذه كانت أحلام اليقظة لتلميذ يشرف على مرحلة المراهقة . ولكنها أحلام ظلت متمسكا بها ، أعمل جاهدا على تحقيقها بكل ما أملك من سبل . فى أوائل عهدي بالتعليم الجامعى ، كنت انظر إلى مكتبة الانجلو - وكانت اذ ذاك فى دكان متواضع قبالة المبنى القديم لصحيفة الاهرام - كنت انظر وأقول : أكبر ما أتمناه هو أن تغلق على أبواب الدكان واترك وحدى مع كل هذا الكم من الكتب لألتهمها التهاما .

واثناء التعليم الجامعى ، لفت نظر كل من الدكتور محمد خلف الله أحمد ، والاستاذ ويمنت ما كنت أبدية من آراء نقدية وجداها صائبة اعجب الدكتور خلف الله ، رحمه الله ، بموضوع نقدي كتبتة عن أحمد أمين ، وعلق ويمنت على موضوع آخر بقوله - موجهًا خطابا لزميل لى - ما أشد صدق حكمه على الاشياء .

أقول هذا الكلام كله بعيدا عن الفخر بالنفس ، وإنما أريد أن أوضح به أن بعض الناس يولدون نقادا بالامكان ، ثم تصقلهم الموهبة والدراسة . وبعضهم يؤتى الفراسة ، أو نفاذ البصر ، حتى

وهم فى سن الشباب الباكر . وأقول كذلك لأننى حين أنهيت
دراستى للدكتوراه عام ١٩٥٥ ، استشعرت من نفسى القوة
والقدرة على أن اتخذ لنفسى نهجا مستقلا عن ذلك الذى وجدته
سائدا فى قاهرة منتصف الخمسينيات فى صفوف اليساريين .

كان ذلك النهج يودى إلى اعتبار الموضوع الادبى النبيل ضمانا
أكيدا ليس فقط لقيام العمل الفنى ، بل - أيضا - لجودته
بالضرورة . فإن تكتب عن التمييز العنصرى ، أو الاستعمار أو
الاستغلال ، أو مصادرة الرأى فإن هذا سبيك إلى انتاج ادب
مقنع ، حتى ولو لم تحفل قط ، أو لم تحفل كثيرا بمقتضيات صنعة
الكتابة.

والى جوار هذا كان هناك شعور عام بأن الموهبة هى كل
شئ، وأنها ليست فى حاجة إلى خدمة تقنية . الموهبة وحى والهام
يسقط عليك ولو كنت فى غرفة مغلقة وما عليك إلا أن تسطر ما
يوحى إليك ، كما لو كنت منوما مغناطيسيا .

كانت محصلة دراستى لمسرح برنارد شو ، أن الرجل جهد كل
الجهد فى أن يترجم آراءه إلى أشكال فنية مقبولة ، لا تدين إلى
الرأى وحده ، بل هى محصلة تفاعل خلاق بين الرأى والصنعة.
وكان وهو ينادى بقولته المشهورة : «المسرح هو كنيسة القرن
العشرين» يعرف تمام المعرفة أن خدمة هذه الكنيسة الخدمة

الواجبة تقتضى أن تمد دراستك لفنك حتى تشمل بداياته الأولى وتنتهى بالعصر الحاضر . كان وهو فى أواخر أيامه يحاول جاهدا أن يغير أساليب تعامله مع المسرحيات . ومسرحياته الأخيرة بقرب كثيرا من مسرح العبث ، وسعيه للمعرفة كان يدفعه إلى محاولة التعرف على الكتاب المسرحيين الجدد من أمثال جان انوى، الذى كان يجهد كى ينطق اسمه نطقا صحيحا .

على أن الدرس الأكبر الذى تخلص لى من دراسة مسرح برنارد شو ، هو أن الرجل كان فنانا فى المحل الأول ، ومفكرا وداعيا فى المحل الثانى . صحيح أنه وصف نفسه أكثر من مرة بأنه «القياسوف الفنان» ، ولكنه حين كان يخلد إلى نفسه كان يعترف بوضوح بأن الفن أقرب إلى نفسه من رأى . ولعل خير شاهد على هذا موقفه من شكسبير . فقد كان يصدر التصريحات النارية ضد المظم المسرحى ، وكان أشدها تطرفاً قوله : «ليس بين الكتاب من احتقره احتقارى لشكسبير . ولو قيض لى أن استخرج من قبره ، لرجمته بالحجارة» . ولكنه كان يضع صورة شكسبير على رخامة المدفأة ، ويعترف فى السر بأن شكسبير فنان خالق من الدرجة الممتازة . وأن ما يأخذه عليه من أن آراءه وفلسفته متخلفة . لا يؤثر على فنه تأثيراً يذكر .

على أن التناقض الواضح بين المعلن والمكتون من رأى شو فى

شكسبير لا يعود إلى خطأ ارتكبه شكسبير ، بل إلى افتراض أن الآراء والمواقف التي تبديها شخصيات شكسبير هي تعبير عن آرائه هو . ومن ثم يمكن اتهام شكسبير بأنه فاشي لأنه كتب مسرحية «تيتس اندونيكوس» التي تظهر هذا الأخير محتقرا للشعب متقززا من ضرورة عرض نفسه على الجماهير كي يحظى بموافقتها واصواتها الانتخابية هذا على سبيل المثال .

إلى جوار هذا سأل الكاتب الصحفي هيسكيث بيرسون في مقابلة مع شو ، سأل هذا الأخير : أيهما يحظى باعتباره فكره أم مسرحياته ؟ فلم يتردد شو في القول : إن مسرحياته هي الأجدر بالأعتبار لأن الفكر كان يمكن لغير شو أن يأتي به ، أما المسرحيات فإن رجلا واحدا فقط كان يستطيع أن يكتبها . جورج برنارد شو

قوت دراستي لمسرح شو ما كنت أحسه في نفسي قبل السفر ، من ضرورة أن يكون الفن فنا أولا أن يقوم العمل الفني على قدميه ككائن يستحق الحياة لذاته ، وليس بفضل ما يبثه من آراء . كذلك ترسخت في نفسي أهمية أن يسير الفكر والصنعة جنبا إلى جنب وأن يكون العمل الفني قادرا على الاقناع ، في الوقت ذاته الذي يحفز فيه العقل ويضئ النفس بالكلم الطيب .

★★★

حين عدت إلى القاهرة فى يوليو ١٩٥٥ ، وجدت نعيما وملكا كبيرا . كانت ثورة يوليو قد فجرت طاقات هذه الأمة المجيدة ، وفتحت أمام مبدعيها أوسع الابواب . قدمت الثورة الزاد النفسى والزاد الفكرى ، إلى جوار لحظة شديدة التوهج فى حياة بلادنا لحظة انهيار السدود التى كانت تحبس وراءها ماء الفكر المُخصب، خالق الحياة . تداعت صروح الظلم ، وتخلخل نظام الطبقات تخلخلا شديدا ، واختفى احتكار الرأى وصنع القرار . وجهت الثورة الوليدة دعوة صريحة وضمنية إلى كل المصريين ومن بعد كل العرب ومن بعد ذلك كل شعوب العالم الثالث إلى المشاركة فى صنع مصيرهم . استكشافه ، ودراسته ، وصنعه والحفاظ عليه .

شعر المصريون أنهم يملكون بلادهم بالفعل ، بعد أن اتولى طاقم من المصريين حكم البلاد بعيدا عن القصر المنهار والتدخل الاستعمارى الانجليزى السافر ، الذى كان يتلاعب بمصائر البلاد، ويوجهها الوجهة التى تخدم مصالحه .

تلك كانت اللحظة السائلة فى تاريخ بلادنا ، إذ هى تقف على مفترق الطرق ، وتُعمل الفكر محاولة أن تجيب على السؤال الخطير: أى السبل تسلك . وقد كانت هذه اللحظة دائما اكسير الحياة للمسرح أينما وجد . كانت وراء نهضة المسرح فى أثينا

المقدمة وفى عصر النهضة الأوروبية وفى العصر الحديث ، أواخر القرن التاسع عشر .

فى خضم هذه اللجة الغالية ، ألقىت بنفسى القاء دون تردد . كنت طول اقامتى بانجلترا اتطلع إلى أن أخدم المسرح المصرى والعربى بما أحصل من علم وتدريب على طرائق البحث . لم يدر بخلدى قط أن أحصل العلم كى أنافس به الباحثين البريطانيين والغربيين عامة . لم أكن أحلم بأن انزل عن هويتى المصرية العربية، وأصبح واحدا ممن يتقنون اللغة الانجليزية ويعرفون أدبها مثلما يعرفه أهل البلاد . لم يكف اهتمامى ببلدى وناسى طوال اقامتى فى الغربية ، وكنت أتعجل القلم ، والعقل والجهد ، كى انهى مهمتى فى أقصر وقت ممكن . وبالفعل استغرقت قراءتى للدكتوراه وكتابتى للبحث عامين ونصفاً فقط، وانصرفت باقى المدة المقررة وهى أربع سنوات فى تعميق المعرفة ، والقراءة حول الموضوع والنهل من منابع الثقافة المتعددة التى تتيح نفسها بسهولة لمن يطلبها فى بلد متقدم ، ومنظم ومتحضر .

غير أننى كنت دائم القول لزوجتى - رفيقتى فى الحياة والسفر - أننى أشعر بالدين الكبير الذى يطوق عنقى نحو شعبى وناسى،
فها أنذا اتلقى تعليما جامعيًا ثانيًا على حساب شعبنا الفقير المطحون ، المضيق عليه . وكنت قد حصلت على تعليمى الجامعى

الأول بالمجان - مجانية التفوق . ومعنى هذا أن شعبنا المكافح قد انفق على تعليمى مدة تزيد على عشر سنوات .

كانت السنوات الأخيرة من تعليمى الثانوى بالمجان أيضاً . بعد أن أصدر نجيب الهلالي قرارا بمنحى مجانية دائمة كاملة ، استجابة للمذكرات الدءوبة التى كان أبى يقدمها للوزارة ، ويسعى إلى اقناع المسئولين فى وزارة المعارف بصدق ما جاء فيها من عوزة . ومن رغبته فى أن ينشئ أولاده خير نشأة ، وما أكثر ما تحمل فى هذا من عنت وانفاق مال كان هو واسرته فى اشد الحاجة إليه . كان ينفق علينا جميعا من معاش لم يزد عن العشرة جنيهاً إلا قروشاً قليلة .

لكل هذا آليت على نفسى أن أرد الجميل لشعبى الكريم المعطاء . وكان هذا القسم كالنار تلهبنى وتدفعنى إلى البذل . قلت للصديق أحمد حمروش ، الذى عين مديرا للمسرح القومى : لقد انفقت الدولة على أربعة آلاف من الجنيهاً وأنا أريد أن أردّها أضعافاً مضاعفة . قال أحمد حمروش : أنت تستاهل هذا الانفاق . انظر أى حماس دافق يبدو من كلامك ويحتك ويحتنا جميعا على العمل .

كان الجو ملائماً تماماً ، والطريق أمامى ممهدة لى أخدم

مسرح بلادى . فى عام ١٩٥٥ انشأ المناضل الواسع الثقافة فتحى
رضوان مصلحة حكومية فريدة من نوعها ألحقت بوزارة الارشاد
القومى هى مصلحة الفنون .

وكان من نصيب هذه المصلحة الجديدة أن تنشئ أول فرقة
للرقص الشعبى ، هى فرقة ياليل ياعين ، التى شكلت المحاولة
الأولى لتطوير الغناء والرقص الشعبين وعنها انبثقت «فرقة رضا»
والفرقة القومية للفنون الشعبية ، وقد أصبحت هذه المصلحة نواة
لوزارة الثقافة والارشاد القومى ، التى انبثقت إلى الوجود فى
يونيو سنة ١٩٥٨ وتولى ادارة المصلحة الفنان البصير المرفف
الحس يحيى حقى ، يعاونه طاقم من الكتاب البارزين مثل نجيب
محفوظ وعلى أحمد باكثير

وتوالى من بعد انشاءات الوزارة . فوجهت مصلحة الفنون إلى
الاحتفاء بفنون الشعب ، ودعتها إلى المشاركة فى كثير من
المؤتمرات المعقودة لدراسة المشكلات الفنية وبنى المهرجانات
العالمية . وأنشأت الوزارة الاوركسترا القومى ، الذى قدم حفلات
موسيقية كبيرة أمها جموع كبيرة بلغت الالفين فى بعض الحفلات.
كما انشأت البرنامج الثقافى المعروف بالبرنامج الثانى فى مايو
١٩٥٧ ، والحق بدار الأوبرا فرقا للكورال والموسيقى والباليه .
وتقدمت بمشروع انشاء دار للوثائق التاريخية القومية ادرجت له

الاعتمادات فى ميزانية ١٩٥٧ - ٥٨ . وألفت لجنة من كبار المؤرخين ومديرى الجامعات واساتذتها لكتابة تاريخ مصر من أقدم العصور حتى العصر الحاضر . كما انشأت ادارة للشئون الثقافية وضعت على رأسها المثقف والمحقق الكبير ابراهيم زكى خورشيد الذى وضع أسس النشر الثقافى القيم والزهد الثمن .

وخرجت فى عهده عدة سلاسل ثقافية ناجحة مثلها : أعلام العرب ، والمسرح العالمى ، والكتب الثقافية المتنوعة الاتجاهات ، كتبها خصيصا للسلسلة أعلام الفكر والرأى فى البلاد .

كذلك انشأت الوزارة مجلة ثقافية رفيعة المستوى سميتها : «المجلة» ظلت سنوات عدة تبث الفكر والثقافة الجادين بأشراف أكبر العقول ، فقد ضم مجلس ادارتها كلاً من طه حسين والعقاد وحسين فوزى ، ورأس تحريرها الدكتور محمد عوض محمد وتلاه الدكتور حسين فوزى وعلى الراعى ويحيى حقى على التعاقب .

على أن أكبر انجازات فتحى رضوان فى مجال الثقافة هو النضال المستبسل الذى بذله لانشاء الوزارة إن هذا الانشاء هو فى حقيقة الأمر نقلة ثقافية كبيرة فى النظرة إلى الثقافة فى وقت لم تكن فيه كثير من الدول - حتى المتقدمة منها - تتمتع بوزارة مستقلة للثقافة . وحسبنا أن نعرف وزارة الثقافة المصرية ، التى صدر قرار جمهورى بإنشائها عام ١٩٥٨ تحت اسم «وزارة

الثقافة والارشاد القومى» - هذه الوزارة كان ترتيبها الثامنة بين بلدان العالم . وقد تحمل فتحى رضوان عبئا كبيرا فى سبيل انشائها ، فقد اقيمت فى طريقه العقبات ، ولما أفلح فى تخطيطها آخر الأمر بدأت الوزارات الأخرى تتخلص من عناصرها غير المرغوب فيها بأن تحولهم إلى العمل فى الوزارة الجديدة . ومع ذلك سارت الوزارة فى طريقها المرسوم بنجاح ، تعاونها خيرة فى العقول من كل الاجيال ، والتف حولها الجيل الجديد من المفكرين والمبدعين على اختلاف توجهاتهم السياسية والفكرية

أنسى في المسرح تربيت على الفالى .. !

أقول لنفسي دائما : أنا فى الدراما تربيت على الفالى .
ساعدت الظروف المواتية على أن ألتقى تدريبا أكاديميا وعمليا فى
حقلى الدراما والمسرح . درست الأدب المسرحى فى انجلترا :
المركز الأول فى المسرح فى العالم كله . اتاحت لى فرص دراسة
النظرية ومعاينة التطبيق فى كل من لندن واسترأفورد وبرمنجهام .
شاهدت روائع مسرح شكسبير فى بلدته وعلى أيدي الشامخين من
مخرجى وممثلى مسرحياته .

ثم عدت إلى مصر لأجد فى بلادى بوادر نهضة مسرحية
شاملة . قدمنى فتحى رضوان للحياة المسرحية بتعيينى عضوا فى
اللجنة التى كونتها وزارة الارشاد القومى لفحص حال المسرح فى
بلادنا . جلست إلى جوار توفيق الحكيم ومحمد زكى عبد القادر
وغيرهما كنا نستقبل فى كل جلسة كبار المسرحيين المصريين
ونسألهم عن حال المسرح : مم يشكو وكيف السبيل إلى انقاذه ؟

ولم تمض سنوات حتى كنت على رأس أكبر وأهم منظمة
مسرحية تشهدها بلادنا فى تاريخها المسرحى الذى امتد قرابة
ثلاثة أرباع القرن . وأتاح لى عملى فى المؤسسة رئيسا لمجلس

إدارتها أن أقود الحركة المسرحية في بلادنا في فترة خصبة ومثمرة من تاريخها . واسعدتني الظروف بالاسهام في لقاءات مسرحية كثيرة على مستوى العالم مثلت الجمهورية العربية المتحدة في لقاء طوكيو عام ١٩٦٣ وكان موضوعه : «الشرق والغرب في المسرح» . اذ ذاك شاهدت العروض التقليدية اليابانية ذات التاريخ الضارب في القدم مثل مسرحيات «نو» وعايبت عروض الكابوكي الشعبية القريبة الشبة بالابريتاات الشعبية التي عرفتها بلادنا في صور مختلفة على أيدي سيد درويش وزكريا أحمد وبيرم التونسي، بالإضافة إلى مسرحيات الريحاني والكسار الاستعراضية .

ثم أسهمت من بعد في مؤتمر دولي آخر في نيودلهي عام ١٩٦٦ وكان مخصصا لموضوع المسرح الشامل ، وهناك شاهدت نحو من ستة عشر عرضا مسرحيا تتراوح بين رقصات قبلية وأخرى تمثل الطقوس الهندية القديمة ، وثالثة تحكي قصص انبياء الديانات الهندية . كما شاهدت فرقة باليه من اندونيسيا تقدم باليه «راما يانا» فتخلف لي من مشاهدة هذه العروض وعروض مسرح الـ «نو» الياباني في طوكيو ونيودلهي معا شعور طاغ بأن المسرح الذي يقوم على الدراما وحدها هو فرع صغير انتزعوه من شجرة سامقة ، هي شجرة فنون العرض ، أو المسرح الشامل ، واننا إذا أردنا للمسرح أن يحيا حياة جديدة ، فلا بد من العودة إلى النظرة الكلية إلى العروض المسرحية ولا بد من التمسك بفكرة أن المسرح

ليس فى الكلمة فقط ، بل فى كل ما يؤدى فى مساحة معينة من حركات وأصوات وغناء وموسيقى .. الخ .

وكانت الفنانة البريطانية جوين ليتلود تحضر مؤتمر نيودلهى ، وهناك استمعت إليها تتحدث فى حماس أصحاب الرسالات وعذوبة الذين يعيشون مع الرؤى ، وتشرح فكرة المسرح الذى تؤمن به : المسرح هو الشارع هو ، طقوس كل يوم هو الاحتفالات التى تقام والمواكب التى تسير هو الحياة فى قاعة العرض وخارجها .

ثم حدث أن سافرت إلى انجلترا فى مايو ١٩٦٨ . لدراسة أساليب تدريس الدراما ، فلفت نظرى وشاقنى وسرنى أن أعين إلى أى حد تعتمد معاهد الدراما هناك على فنون الارتجال فى تدريب الفنان وإطلاق شخصيته من عقال الكبت اليومى الذى تأخذنا به الحضارة الحديثة وأساليبها .

واشتركت فى لقاء بين دوليين نظما فى بيروت فى عامى ١٩٦٧ ، ١٩٦٩ تحت إشراف المعهد الدولى للمسرح التابع للهيئة الدولية لليونسكو ، بدعوة من اللجنة القومية اللبنانية للمعهد ، وقد جرى البحث فى الاجتماع الأول فى شئون المسرح والإذاعة والتلفزيون ، بينما خصص اللقاء الثانى لبحث فنون خيال الظل فى آسيا ومصر والشمال الإفريقى كله .

وتشعبت أسفارى ، فزرت رومانيا مرتين ، مشاركا فى المهرجان الدولى لمسارح العرائس والدمى (١٩٥٨) وعضوا فى لجنة التحكيم ١٩٦٢ ، وامتدت هذه الاسفار إلى المغرب وتونس ،

وفى الأولى عاينت ألوانا من العروض المسرحية تنتمى إنتماءً واضحاً إلى التراث ، وتنأى بجانبها - فى عزم وتصميم عن المسرح الغربى ومعمار اللعبة التى تكونها أضلع ثلاثة ، بينما ينفتح الضلع الرابع على جمهور ينأى بنفسه عما يجرى على الخشبة ، ويجلس فى مقاعد وثيرة تفصله عن الحدث المسرحى ، وتؤجج أوهامه وتخدر عقله ، فيرى فيما يرى أحداثاً حقيقية ، وليس عملاً من وحى الخيال . أى يستقبل من الخشبة ولا يرسل إليها شيئاً إلا التصفيق عقب انتهاء المسرحية .

وفى عام ١٩٧٢ ، دعتنى وزارة الإعلام الكويتية لأعين معهد الفنون المسرحية ، الذى أنشأه الرائد الكبير زكى طليمات ، إلى جوار فرقة المسرح العربى التى كونها ودرّبها وأشرف على أعمالها بالتوجيه والإخراج ، وكانت النبتة التى غرسها زكى طليمات قد زهت وازدهرت ، وأن الألوان كى تنتقل إلى طور أعلى أعنى معهد الفنون المسرحية ، الذى كان إذ ذاك عند مستوى المعهد الثانوى . فعاينت المعهد وأعماله وطلابه ، وقابلت رؤساء الفرق المسرحية ، ثم قدمت تقريراً إلى وزارة الإعلام الكويتية ، انتهت فيه إلى أن درجة النضج فى المعهد الثانوى ، أصبحت تؤهله للانتقال إلى مرحلة المعهد العالى . وقد أخذ بهذا رأى ، وتم رفع المعهد إلى مرتبة نظائره فى بلاد أخرى .

وقضيت فى الكويت تسع سنوات متصلة أسهم فى حياتها

الثقافية فى الجامعة وفى المسرح وفى التليفزيون وعلى صفحات الصحف - صحيفة السياسة خاصة - وقدمت مع كرم مطاوع برنامجا تليفزيونيا بعنوان : «عندما يرفع الستار» ، تناولنا فيه شئون المسرح وهمومه ، وحاضره ومستقبله ، وقد أثار البرنامج اهتماما واسع النطاق بين مشاهديه ، وكان الناس على اختلافهم يرحبون به . قال لى أحد أصحاب الحوانيت أنه يسرع بإغلاق حانوته ويعود إلى البيت قبل موعد إذاعة البرنامج ليضمن مشاهدته . واستوقفتنى سيدة مصرية كانت تعمل بالتدريس ، استوقفتنى على كورنيش الخليج لتعلن عن إعجابها وتأييدها للبرنامج .. ولما ترك كرم مطاوع الكويت ، قدمت أنا وسعد اردش برنامجا مشابها كان له الإقبال نفسه الذى شهدته البرنامج الأول .

وفى عام ١٩٨٠ رأسيت المهرجان المسرحى الأول لتكريم الممثل العربى ، والذى أقامه «المسرح العربى» برئاسة فؤاد الشطى . رئيس مجلس إدارة المسرح .

وقد صحب المهرجان ندوة امتدت ثلاثة أيام ، دعى إليها المسرحيون العرب من المحيط إلى الخليج ، وفى حفل الختام وزعت الميداليات الذهبية على أبرز المشاركين ، وكان بينهم زكى طليمات الذى وجهت إليه دعوة خاصة بحضور الندوة وإلقاء كلمة فيها كما وزعت الجوائز على الفرق الفائزة .

وفى سنة ١٩٧٩ تقدمتُ إلى إدارة الجامعة بفكرة إنشاء المسرح الجامعى . وقد وافقت الجامعة على الفكرة ومضت الاستعدادات لإنشاء الفرقة ثم تركت الكويت من بعد ، وإذا بدعوة توجه إلى عام ١٩٨٩ لحضور الاحتفال بمرور عشر سنوات على قيام المسرح الجامعى .

وقد نظرتُ منذ البداية إلى هذا النشاط كله على أنه استمرار للخدمات التى كنت أقدمها للمسرح العربى فى مصر . وكنت قد عاهدت نفسى ، عقب تركى لمؤسسة المسرح ، على أن أواصل خدمة المسرح المصرى من خارج مصر . وكانت الخدمة هنا مزدوجة : الإبقاء على إسهام مصر فى المسرح وخدمة المسرح العربى فى بلد عربى كان إذ ذاك يعمر بنشاط ثقافى ومسرحى كبير يساعده ويؤيده كل من المثقفين الكبار الرائدین : الأستاذ عبد العزيز حسين رئيس المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب وأحمد السعدوانى أمين عام المجلس .

وخلال عملى فى مؤسسة المسرح تطلعت إلى ربط مسرحنا العربى بالمسرح العالمى ربط احتكاك وتفاعل ، فقدمت ونفذت مشروع استقدام مخرجين من عواصم العالم المسرحية ، لإخراج مسرحيات من أدب بلادهم ، بممثلين مصريين . وهكذا قدمنا «الخال فانيا» من إخراج لسلى بلاتوه على مسرح الجمهورية ، وشرعنا فى تقديم دائرة الطباشير القوقازية .

وكان فى البرنامج أيضا إخراج مسرحية «رغبة تحت شجرة

الدردار» للكاتب يوجين أونيل استقدما لها أحد مخرجى أمريكا الجامعيين ، وقد حالت ظروف خاصة دون اتمام هذا العمل .

وفى هذا الإطار طلبت إلى المؤسسة اخراج مسرحية : بيت برنارد ألبا للكاتب المسرحى الاسباني : لوركا . وكان لوركا - حتى ذلك التاريخ - معروفا بوصفه شاعرا وحسب ، حتى بين خاصة المثقفين . وكنت أنا أعلم أنه إلى جوار شعره كاتب مسرحى تأثر فى أعماله بمسرح العرائس ، وقام بالتمثيل فى بعضها ، وتقمص شخصية عرائسية اسبانية تسمى دون كريستوبال ، قدمها للصغار ، وأدار بينها وبينهم حوارا مرتجلا . ولما قلت هذا الكلام للدكتور عبد الرحمن بدوى ، أنكر هذا رأى إنكارا تاما ، وفى زيارة تالية لى قدم ومعه مجموعة أعمال لوركا ، بالاسبانية طبعا ، وقال ليس فى هذه الأعمال ، مسرحيات قط . غير أنى فى زيارة لنيويورك عام ١٩٦٤ . عثرت على خمس مسرحيات للوركا ، مترجمة إلى الانجليزية فاشتريت المجموعة وقرأتها ومن ثم أخذت أعرض بفن لوركا المسرحى .

والطريف بعد هذا أن أحد مخرجينا الكبار قال تعليقا على مشروع المخرجين العالميين أنه من تفكير أناس مركزهم فى المسرح مهزوز ، وهم لهذا يسعون إلى التمسح بالإخراج الأجنبى . وكان يقصدنى بالطبع .

وفى نفس السياق كان بعض المسرحيين ينظرون إلى وجودى على رأس مؤسسة المسرح على أنه شىء لا مبرر له ، فلا أنا

مؤلف، ولا أنا مخرج ولا أنا كاتب مسرحى ولا حتى رسام مناظر. فلما رد أحدهم على صاحب هذا رأى بأننى قد درست المسرح ، أجب : لقد درس تاريخ المسرح وحسب ، وليس له بالمسرح علاقة سوى هذا .

وكانت فكرة المفكر المسرحى ، والمنظر المسرحى غريبة ، وغير مفهومة وبالتالي مستنكرة . حتى أن مفكرا مرموقا مثل الدكتور لويس عوض أشار إلى فى معرض الحديث عن اعمالى بوصفى «إداريا» نشطا ، كثير الخدمات !

وكنت عقب تركى لمؤسسة المسرح قد انطلقت أكتب الكتب التى حملت فيما بعد نظرتى الخاصة للمسرح ! الكوميديا المرتجلة ، فنون الكوميديا ، مسرح الدم والدموع . وهذه جمعتها فى عام ١٩٩٣ تحت عنوان : مسرح الشعب . كما كتبت «توفيق الحكيم : فنان الفرجة وفنان الفكر» نظرت فيه إلى فن الحكيم على أن يحوى الفكر والفرجة معا ، وليس مجرد الفكر كما كان هو وبعض النقاد يعتقدون

وفى عام ١٩٨٠ أخرجت كتابى الكبير : «المسرح فى الوطن العربى» وهو يحمل حصيلة تجربتى فى ميدان المسرح العربى من المحيط إلى الخليج ويرسم - لأول مرة - صورة جدارية لنشاط المسرح العربى يحويها مجلد واحد .



To be in
Egypt is
my dream

Muzam
1/18



كيف أنشأت مسرح العرائس

فى عام ١٩٥٨ زارت القاهرة واحدة من أكبر فرق العرائس فى رومانيا وهى الفرقة المسماة : تسانديكا . قدمت الفرقة عروضها لجمهور أعجب بها وتحمس لفنها الراقى أيا تحمس . وقارن الجميع بين الفن الرفيع الذى قدمته الفرقة وما لدينا من فن عرائس بدائى كان حتى تلك اللحظة قاصرا على عروض الأراجوز.

وفى جلسة ضمتنى والسيد / فيرجيل ليونيد ، المدير الإدارى للفرقة اقترحت عليه أن تعرض الفرقة الرومانية على وزارة الثقافة المصرية إنشاء فرقة للعرائس يختار أفرادها بعناية ، ويقوم الخبراء الرومانيون بتدريبهم وتأهيلهم فنيا فى رومانيا ومصر . واتفقنا كذلك على أن يبدو العرض وكأنه جاء بمبادرة من الفرقة ، وليس باقتراح منى

وبالفعل ، تقدمت الفرقة إلى وزارة الثقافة بهذا العرض ، فرحب به وزير الثقافة آنذاك الاستاذ فتحى رضوان . وكان هذا الوزير المقدم قد حاول من قبل أن ينظر فى أمر فرق الأراجوز المنتشرة فى البلاد ، والتي كانت تعاني من قلة الاهتمام وضعف

الموارد ، وتدنى القدرة الفنية ، فطلب إلى المسؤولين فى وزارته أن ينظروا فى أمر فرق الأراجوز ويمدوها بالأكشاك اللازمة لممارسة فنهم . وقد تم هذا بالفعل .

وفى عام ١٩٥٧ أقامت وزارة الإرشاد سرادقاً فى حى السيدة زينب احتفاء بمولد الحسين ، وقد قدم خلال الحفل عرض لفرقة أراجوزية عرضت فصلاً قصيراً عن امرأة من بنات الشعب تأتى لتقابل الأراجوز ، شاكية ، ثائرة لأن الأراجوز - زوجها - قد أنجب منها تسعة عيال ومع ذلك فهو ينكر الزواج ويهمل الإنفاق على العيال .

ويكون واضحاً أن التهمة ملفقة ، وأن الأراجوز برىء منها ، غير أن الفكاهة فى الفصل تنبع من أن كل محاولة يبذلها الأراجوز ليتخلص من الفخ المنسوب كى يعترف بزواج لم يتم من امرأة لم يرها من قبل ، تبوء جميعاً بالفشل . وحين يضيق الأراجوز الخناق على المرأة تعترف بتلفيق الحكاية لأنها غليظة وفقيرة ، ولا تجد من ينفق عليها . ويقلب الأراجوز الفكرة ، ويقلب ببصره جسم المرأة فيجد ما يسره ، فيقرر أن يتزوج المرأة .

تلك عينة البضاعة الفنية التى كانت فرق الأراجوز تعرفها إذ ذاك . وهى تقليدية ، غير متطورة . ومن ثم اشتدت الحاجة إلى النهوض بالفن العرائسى على أسس عصرية ، ومن هنا جاءت

أهمية الاقتراح الذى تقدمت به ، وأهمية القرار الثورى الذى اتخذه الوزير فتحى رضوان فى قبوله والعمل على تنفيذه .

بعد انتهاء عروض فرقة تسانديكا ، تم الاتفاق مع الفرقة على أن تتخلف خبيرتان من الفرقة الزائرة لتدريب اللاعبين المصريين على تصميم وتحريك العرائس بمختلف أنواعها ، وقامت بهذا التدريب خبيرة الفن التشكيلى يوانا كونستا نتينسكو وخبيرة الإخراج وتحريك العرائس دورينا تاناسيسكو .

وبعد ستة أشهر من التدريب الشاق استطاعت الفرقة الوليدة أن تقدم أول عروضها بعرائس الماريونيت على مسرح معهد الموسيقى العربية يوم ١٠ مارس ١٩٥٩ .

وكنت قد تلقيت فى عام ١٩٥٨ من مديرة فرقة تسانديكا مارجريتا نيكوليسكو دعوة لحضور المهرجان الدولى لفن العرائس، الذى عقد فى بوخارست ومنذ ذلك الحين توثقت صلتى بالفن العرائسى فى رومانيا وتشيكوسلوفاكيا والاتحاد السوفيتى وفرنسا والهند وأمريكا وغيرها من بلدان العالم التى تهتم بفن العرائس .

وفى عام ١٩٦٠ وجهت مارجريتا نيكوليسكو الدعوة الى مرة ثانية لأشارك فى أعمال المهرجان الدولى لفنون العرائس كضيف للمهرجان وعضو فى لجنة التحكيم الدولية . وكانت عرائسنا قد

تقدمت بشكل واضح بفضل جهود فنانين ممتازين على رأسهم صلاح جاهين والفنان ناجى شاکر مصمم العرائس ومصمم الديكور مصطفى كامل والمخرج صلاح السقا الذين حملوا معا بالاشتراك مع ألحان وموسيقى سيد مكاوى عبأ تأليف وتلحين وتصميم وإخراج الدرة الباقية فى فن العرائس المصرى : الليلة الكبيرة .

وقد عهدت إلى وزارة الثقافة على أيام الدكتور ثروت عكاشة أن أقود الفرقة العرائسية المصرية التى تقدمت للمشاركة فى المهرجان . وقد حازت «الليلة الكبيرة» إعجاب لجنة التحكيم ، والتفت إلى فنان العرائس الفرنسى جاك شينيه قائلاً فى ابتهاج : « هذا هو الشارع المصرى حقاً » . ومن ثم فازت الفرقة بميدالية فضية عن تصميم العرائس والديكور .



فى هذين المهرجانيين توثقت معرفتى بالعديد من فنانى العرائس ، وكان على رأس هؤلاء الفنان الروسى العظيم سيرجى ابراتسوف ، كبير فنانى العرائس فى الاتحاد السوفىيىتى . قلت له فى مهرجان ١٩٥٨ : « لماذا لا تأتى لزيارتنا فى مصر ؟ » فأخرج إحدى صوره الفوتوغرافية ورسم على ظهرها نخلة وثلاثة اهرامات وكتب بالإنجليزية : « انما حلمى الكبير أن أزور مصر » .

وبالفعل دعونه لزيارة مصر أوائل الستينيات على رأس فرقته العظيمة ، فقدم لنا إذ ذاك مسرحيته العرائسية الباهرة ، «علاء الدين والمصباح» ، وقال وهو يقدمها هذه بضاعتكم ردت إليكم ، مشيرا بهذا إلى أن المسرحية مأخوذة من ألف ليلة . وكان عجيبا أن يقول لنا أجنبى هذا القول ، ولا نفطن نحن إليه من تلقاء أنفسنا فإن ألف ليلة تحوى كنوزاً من القصص تصلح للتجسيد العرائسى.

غير أن ما حدث بالفعل هو أننا لم نلتفت إلى هذا الكنز وأمثاله من قصص تراثى ، واعتمدنا على الخيال الفردى المعاصر ، وهذا على قيمته لا يقوى وحده على إبقاء فن العرائس فى حركة متصلة . ولعل هذا بعض من الأسباب التى أدت الى فشلنا فى الحصول على أية جوائز حين تقدمنا إلى مهرجان بوخارست التالى عام ١٩٦٥ بعروض تستوحى مدارس فنية جانحة ، فلم نزل إذ ذاك ولا مجرد كلمة طيبة فى حقنا !

ينطبق هذا اللوم على كتاب وفنانى العرائس وحدهم . أما الدولة فقد مضت قدما فى تشجيع الفن العرائسى ، فبنيت له أول مسرح فى العالم مُخصص لعروض العرائس ، بينما كان ابراتسوف العظيم يقدم فنه الباهر فى مسرح عادى غير مخصص لهذا الفن .

أنشأت الإدارة الثقافية

فى أوائل الستينيات ، أنشأت الادارة الثقافية ، واخذت لها واحدة من أفضل خريجات الجامعة هى السيدة ليلى جاد ، التى تتقن الانجليزية والألمانية ، وحددت لها الهدف من إنشاء الإدارة : أن يكون للمسرح المصرى والعربى ذاكرة . وفى سبيل تحقيق هذا الهدف جمعنا نصوص المسرحيات التى كانت الرقابة على المصنفات الفنية تحتفظ بها ، وأخذنا ندعو الفنانين القدامى كى يسجلوا بالصوت والكتابة - إن أمكن - وقائع حياتهم الفنية .

وقد أعطت السيدة ليلى جاد كل موهبتها وحماسها للإدارة الجديدة ، وعنيت كل العناية بمحتوياتها ، وبدأت مشروعاً لنشر المسرحيات القديمة التى تشكل التراث المسرحى المصرى . مفتتحة سلسلة بدأت بمسرحية «على بابا» لتوفيق الحكيم .

وقد أصبحت الإدارة الثقافية على يدى ليلى جاد مركزاً للتاريخ والوثائق ، أطلق عليه فيما بعد اسم : المركز القومى للمسرح . وقد أدى هذا المركز للباحثين المسرحيين خدمات كبرى ، وكنت على رأس المستفيدين منه ، حيث أمدتني ليلى جاد بنصوص

المسرحيات المرتجلة التي قدمتها وحللتها وجعلت منها مادة خصبة
لكتابي : «الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري » .

كذلك قامت ليلى جاد بعمل استطلاع واسع بين فناني المسرح
عن المشاكل التي تقابلهم ، عن طريق استبيان يحوى أسئلة
محددة. وقد أجاب عدد كبير من الفنانين والفنانات على هذه
الأسئلة .

أنشأت الفرع المصرى للمعهد الدولى للمسرح

فى أوائل الستينيات أيضا ، بدأ اتصال المؤسسة بالمعهد الدولى للمسرح ، المتفرع على هيئة اليونسكو . وكان المعهد على أيام الفرنسى جان داركانت ، دائم الصلة بالمؤسسة يدعوها إلى الاشتراك فى المعهد الدولى للمسرح ، وإقامة فرع مصرى له فى القاهرة ، مبينا فى رسائله الفوائد الجمة التى تعود على المسرح المصرى ، لو تم هذا الاشتراك : من مطبوعات ومجلات ونشرات وتسهيلات للاشتراك فى اجتماعات ولقاءات ومؤتمرات مسرحية ، فضلا عن توفير فرص للتدريب المسرحى للفنانين المصريين .

وقد وجدت أن اتصال المؤسسة بهذا المعهد الدولى أمر بالغ الأهمية ، من حيث توفير فرص الاتصال بالنشاط المسرحى العالمى ، وإعلام العالم قاطبة بما يدور عندنا من نشاط مسرحى بلغ فى أوائل الستينيات حد أن افردت له صحيفة سنڨاى تايمز صفحتين كاملتين ، تصف فيه النشاط المسرحى المتعدد الجوانب الذى كانت تضج به بلادنا . بل إن كبار الفنانين البريطانيين أخذوا

يتصلون بالمؤسسة عارضين خدماتهم عليها ، وكان لواحد من هؤلاء مشروع طموح هو إخراج أوبرا عايدة عند سفح الهرم ، وقد نظرت المؤسسة فى المشروع وددت له نفذته ، ولكن الولاية على المؤسسة كانت قد انتقلت إلى وزارة الإعلام فلم تظهر الوزارة أى حماس للتنفيذ .

على أننى أجبت جان دار كانت إلى طلبه ، وقررت اشتراك المؤسسة فى المسرح الدولى للمسرح . واستطعت بالجهد الجهد توفير قيمة الاشتراك وهو : مائتا دولار سنويا . وبهذا أصبحت مصر من أوائل الدول العربية التى تطلعت إلى الآفاق العالمية للاستفادة من خدمات المعهد الدولى للمسرح .

وقد اسندت رئاسة المركز المصرى للمسرح لرائد الفن المسرحى الكبير توفيق الحكيم ، وترك للمؤسسة أمر توفير الصلات والرد على المراسلات ، وإنشاء العلاقات بين الدول الأعضاء فى المعهد المسرحى وبفضل هذا الاشتراك دعيت مصر إلى الإسهام فى الحلقات التى أقيمت فى طوكيو ونيودلهى وبيروت، والتي مثلت فيها بلادنا على نحو سبق الإشارة إليه .

الاولد فيك على مسرح المسرح

فى عام ١٩٦٢ كنت أزور لندن بدعوة من المجلس البريطانى لمشاهدة ما يجرى فى الموسم المسرحى . انتهزت فرصة وجودى فى العاصمة البريطانية ، ووجهت الدعوة إلى فرقة «اولد فيك» المسرحية لزيارة القاهرة وتقديم عروضها على مسرح انتوينيا انشاءً أمام الساحة التى يشرف عليها أبو الهول .

رحبت الفرقة بالفكرة ، واخذنا نهىء الموقع لاستقبال العروض . وحين أوشك الاعداد أن يتم اكتشفنا أننا أغفلنا شيئاً مهماً : لم يكن لدينا القدر الكافى من مُسلّطات الضوء «البروجيكتورز» ، الذى يضمن الاضاءة الواجبة لعروض تتم فى العراء .

كان هذا مأزقاً حقيقياً وقعنا فيه ، وأصبحنا بين أمرين كلاهما مر : أن نلقى فكرة العرض فى الهواء الطلق ، وننقل العروض إلى دار الأوبرا . وهذا أمر كان مستحيل التنفيذ ، فقد كان موعد العروض فى اغسطس والجو مازال حاراً والأوبرا بغير تكييف .

وأما أن نستغنى عن العرض كله ، ونعتذر للفرقة ، وهذا أمر

يرقى إلى مرتبة الفضيحة الكبرى . كانت اعصابنا تحترق على نار هادئة ، وكان يزيد من توترنا أن الدعوات كانت قد وجهت إلى بعض الشخصيات الكبيرة ، اذكر منها الملكة دينا ، ملكة الأردن ، إلى جوار الدبلوماسيين وكبار المثقفين والفنانين ورجال السفارة البريطانية بالطبع .

كانت أنباء الورطة تتراعى فى كل مكان . وبلغت سمع الوزير ثروت عكاشة ، فأمسك بقلمه الأحمر وكتب سطورا ملتهبة ، عاب فيها على المؤسسة تقصيرها ، وسمى القائمين على أمرها «موظفين» ! ، وتساعل إلى متى يمضى هؤلاء الموظفون فى الاستهتار والتسيب ؟

كان الوزير عصيبا كالعادة ، وبدلا من أن يمد يد العون إلينا ، اكتفى بتقريعنا ولما زادت ملاحظاته قلت له ذات مرة وأنا أمازحه : «دكتور ثروت . ارجوك اهدأ عنى . واتركنى أعمل حتى يتم الحدث الكبير ، فاطرق بابك وأقول لك : سيدى وزير الثقافة أدعوك الليلة إلى المسرح ! » .

وقد تقبل الوزير هذا النصيح ، وبدل من موقفه فيما بعد ، حين بدا أننا بسبيل حل المشكلة ، بل أنه ذلل بعض العقبات التى كانت مصلحة الآثار تقيمها فى وجوهنا ، بدعوى الخوف على الآثار ، أو الاساءة إلى تاريخنا المقدس إلى آخره .

أما كيف خرجنا من الورطة فكان بفضل الهمة العالية التي أبدأها الزميل أحمد حمروش مدير المؤسسة والسيدة ليلي جاد ، رئيسة الإدارة الثقافية ، وبفضل جهدهما المشترك استعرنا بروجيكتورات من ستوديو مصر - أن لم تخنى الذاكرة - وأصبح المسرح مهيناً للحدث العظيم .

فى الموعد المضروب جاءت الفرقة وقدمت عرضين مسرحيين هما : «روميو وچوليت» لوليم شكسبير ، و «القديسة چوون» لبرنارد شو . وقد استقبل العرضان استقبالا حماسيا على كافة المستويات ، جاء الناس من أواسط الصعيد لحضور المسرحيتين ، وقطع الشباب المثقف الطريق من قلب القاهرة إلى منطقة الاهرام سعيا على الاقدام ، وخرج الجميع مسحورين ، كأنما كانوا فى حضرة حدث دينى عظيم . قال أحد الصحفيين وهو يصف العروض : أنها كانت صلاة بجوار المعبد (الذى أقيم المسرح أمامه) .

أما الدكتور ثروت عكاشة فقد جاء إلى الموقع ضيفا - كما اقترحت عليه - فلما رأى ما رأى ، إلتفت إلى مفتونا ، بل مأخوذا وقال : هذه ليلتك يا على !

المنصب الوهمي

بعد طول تنقل بين وزارتي الثقافة والإعلام ، استقر الرأي أخيرا أن تعود مؤسسة المسرح إلى الوجود ، كواحدة من أجهزة وزارة الثقافة ، التي أصبحت ضمن وزارتي الإعلام والسياحة تحت ولاية الدكتور عبد القادر حاتم .

غير أن قرارا سريا كان قد اتخذ بأن تعود المؤسسة ولا يعود إليها على الراعي بل يبقى شاغلا لحجرتة في مبنى المؤسسة في شارع عبد الخالق ثروت ، ولا تعطى له أى صلاحيات .

واستفز هذا الوضع الشاذ كثيرا من الناس . كتب محمد عودة في صحيفة الجمهورية بتاريخ ١٤ نوفمبر ١٩٦٥ يقول تحت عنوان: «تجاهل»:

قليلون من يحبون المسرح ويفهمون المسرح ويستطيعون أن يرتفعوا بالمسرح مثله ، وسواء كعالم بتاريخ وتراث المسرح أو كناقد لفنون المسرح أو كمدير لشئون المسرح ، ليس هناك مثله ممن يؤهله علمه وفنه وخلقه لتولى مسئولية المسرح .

وهو قد استطاع خلال المحنة التي أصابت المسرح ، أن يصعد بالمسرح القومي وأن يحميه من غزو الجراد المسد . من الذي هبط وكاد يكتسح كل شيء .

ومن العجيب أن تتحير وزارة الثقافة فى البحث عن مسئول عن المسرح وتنسى الدكتور على الراعى وكيل وزارة الثقافة لشئون المسرح.

كنت قد عينت وكيلا لوزارة الثقافة لشئون المسرح ، وظل منصب رئيس المؤسسة شاغراً ، يجهد وزير الثقافة ، الدكتور سليمان حزين فى البحث عن من يمكن أن يشغل المنصب .

وعرض الدكتور حزين على الاستاذ محمد فتحى ، الذى كان عائدا حديثا من الخارج بعد أن انهى مهمات علمية وثقافية متنوعة. فاعتذر الاستاذ فتحى وقال صراحة : أنه لا يستطيع أن يقدم فى حقل المسرح ما هو أفضل مما قدمه على الراعى . وذهب الاستاذ توفيق الحكيم - دون أن يطلعنى - إلى مبنى الوزارة فى شارع المساحة ، وصعد درجات السلم فى المبنى الذى لم يكن به مصعد - هو المريض بالقلب ، الحريص الدائم على صحته - ذهب يقابل الدكتور حزين ويقول له مثلما قال الآخرون . ولكن الرد كان جاهزا دائما : أننا ندخر الراعى لمناصب أخرى ، وما يعيننا الآن هو الدكتور على رئيس للمؤسسة من غير أعضاء مجلسها السابق . كان القرار حاسما ، وصلدا ، وكانت النظرة إلى على أنى شخص غير مرغوب فيه فى حقل المسرح حديدية ، لا ينفع معها جدل أو إقناع .

المؤسسة تعود

عام ١٩٦٥ . عادت مؤسسة المسرح إلى الوجود ، بعد أن شكلت وزارة جديدة ، وعادت معها وزارة الثقافة ضمن وزارتين أخريين . ووضعت الوزارات الثلاث تحت قيادة الدكتور عبد القادر حاتم . أما وزارة الثقافة فقد تولاها العالم الفاضل الدكتور سليمان حزين ، الذى نقل إليها من جامعة اسبوط - الجامعة التى اشرف على انشائها بهمة واضحة وتجاح كبير .

وكان زميلاي الرئيسيان فى المؤسسة : رشدى صالح وأحمد حمروش قد تركا المؤسسة . الأول أغرته وزارة الإعلام بالمرتب الكبير ونقلته إلى العمل فى صحف أخبار اليوم ، والثانى : أحمد حمروش صدر قرار بنقله إلى دار روزاليوسف ، رئيسا لتحرير المجلة.

وبقيت فى المؤسسة ، «مثل السيف فردا !»

كان الهدف من نقل رشدى صالح ، الذى كان يتولى إدارة قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية فى المؤسسة هو إحداث تخريب فى المؤسسة من داخلها . ذلك أن عودة المؤسسة قد تم على

كره شديد . وكانت النية مبيتة لشل حركة المؤسسة وابقائها فى حالة توقف تام .

ومن هنا أخذت المؤامرات تحاك ضد فرق المؤسسة واحدة بعد الأخرى . الفرقة الاستعراضية الغنائية التى انشأتها وزارة الإعلام أيام توليها مسئوليات الثقافة والإعلام معا ، والتى انتقلت إلى المؤسسة ، كانت أول المستهدفات .

كانت الفرقة تقدم اوبريت وداد الغازية ، وكان العمل فيها قد قارب الانتهاء حينما اختفى - فجأة - مخرجها محمد سالم . طبروه فجأة إلى المانيا فى مهمة لم يعلن قط عن ماهيتها وكان المقصد أن تنهار الاوبريت بعد كل ما انفق فيها من جهد ومال . وكان هذا جديرا بأن يكون سهما مسموما يصيب المؤسسة فى عهدها الجديد ، ويصيبنى أنا أيضا بالتالى ، ويظهرنا جميعا بمظهر العاجز عن اخراج الأعمال الكبيرة إلى الوجود . خاصة وأن الاهتمام بالاوبريت كان مشبوبا ، وكان الكل فى انتظار أن يروا فن هدى سلطان فى دور «وداد الغازية» وعادل أدهم ، الذى اكتشفناه وقدمناه فى دور «افندينا» ، وكان موظفا صغيرا فى الجمارك ، تقدم بطلب العمل فشجعتة كل التشجيع وأقبل على التمثيل بشغف ، وأصبح من بعد واحدا من ممثلىنا المعبودين فى الأدوار التى تليق بمواهبه .

عقدت العزم على قبول التحدى والعمل على إخراج الاوبريت رغم كل الصعاب وطلبت من زميلنا الدائب الجهد ، القادر على تحمل المشاق ، سعد أردش أن يتولى اخراج الاوبريت بدلا من مخرجها الهارب . ولم تكن المهمة سهلة على الاطلاق . فقد كان على سعد أردش أن يقود ثلاثة أطقم من الفنانين ، لا طاقماً واحداً كما فى المسرحية الدرامية : طاقم الممثلين ، وطاقم المغنين والراقصين ، وطاقم الموسيقيين ، وقد قام سعد أردش بمهمته خير قيام ، وأضاف من فنه ومن روحه على ما كان فعله المخرج الهارب - وهو مخرج موهوب بالفعل - وخرجت الاوبريت ولقيت الحفاوة التى تستحق ، وكان هذا واحداً من الاوسمة الرفيعة التى زين بها سعد أردش عمله المسرحى ، إذ جمع بين الاخلاص للفن عامة ، والاخلاص للعمل الفنى الواحد الذى كلف بالاشراف عليه .

وارتد السهم إلى نحر من صوبوه !

كيف أنقذنا الفرقة القومية للفنون الشعبية من التفكك

منذ عام ١٩٦٠ ، ومؤسسة المسرح والموسيقى تبذل جهدا كبيرا لاجراج فرقة للرقص الشعبى تستعين بالأسس العلمية الخاصة فى التدريب واختيار الطواقم الفنية والملابس والمادة التى كان يراد لها أن تتحول إلى رقصات .

وقد جاء التفكير فى انشاء هذه الفرقة نتيجة طبيعية للبادرة التى أبدتها وزارة الثقافة على عهد فتحى رضوان والتى قادها وأشرف عليها يحيى حقى مدير مصلحة الفنون ، وقد وصف يحيى حقى فى أسلوبه الرشيق ، الانيق الشديد النفاذ إلى لغة الشعب وفنونه وعاداته ، الظروف والملابس التى أدت إلى قيام هذه الفرقة الأولى (كتاب ياليل ياعين - رقم ١٤ فى أعمال يحيى حقى الكاملة).

وقد دفع قيام هذه الفرقة محمود وعلى رضا إلى التفكير فى

انشاء فرقة رقص شعبى . وكان محمود رضا قد قام بدور الفتى فى اوبريت ياليل ياعين أمام نعيمة عاكف . وبالفعل قامت الفرقة واطلق عليها اسم «فرقة رضا» وحققت نجاحا غير مسبوق ، ورسخت فى اذهان الناس أن فن الرقص الشعبى فن جدير بالاعتبار . وقد ساعد على نجاح الفرقة اداء محمود رضا المجنح للرقصات التى صممها ، وجمال ورشاقة الرقص الذى أدته فريدة فهمى فى معظم العروض ، إلى جوار الموسيقى العذبة التى وضعها الفنان على اسماعيل وغناء العزبى .

ثم قررت وزارة الثقافة على عهد الدكتور ثروت عكاشة تقديم لون من الرقص الشعبى جديد ، ومغاير لفرقة رضا فى أكثر من موضع ، وبالفعل استقدمت الوزارة الفنان الروسى المرموق راما زين ، تلميذ موسييف ، فنان الرقص الشعبى اللامع فى الاتحاد السوفييتى ومضى راما زين يدرب شبابنا من الجنسين وسط صعوبات بالغة ، سأورد تفصيلا لها بعد قليل ، حتى إذا أوشكت الفرقة على أن تؤتى ثمارها ، أخذت المؤامرات تحاك حولها من قبل فرقة للتليفزيون أسماها الفرقة الاستعراضية الغنائية .

وكانت هذه الفرقة قد قامت على انقاض فرقة أخرى مشابهة سميت «فرقة القاهرة الاستعراضية قدمت عروضها لموسمين : ١٩٦٣ - ٦٤ ، ١٩٦٤ - ٦٥ ثم ألغيت .

أما الفرقة الاستعراضية الغنائية التي حلت محلها ، فقد اتصل نشاطها من ١٩٦٢ حتى ١٩٦٦ ، غير أنها كانت تعاني من نقص متواصل فى الرقصات ، فأخذ المشرفون عليها يحاولون سرقة رقصات الفرقة القومية للفنون الشعبية على زعم أنها فرقة فاشلة ، انفقت ثلاث سنوات دون أن يظهر أثر لمجهودها على المسرح . وقد أوشك الاغتيال أن يتم ، لولا أنني ، وقد كنت آنذاك - ١٩٦٣ - رئيسا لمؤسسة المسرح والموسيقى ، تقدمت إلى الدكتور عبد القادر حاتم الوزير المسئول ، برجاء أن يعطينى مهلة كي أخرج الفرقة إلى الوجود . وينبغي أن أسجل للدكتور حاتم أنه استجاب لرجائي، فجعلنا جميعا - الكل بلا استثناء - نعمل ليل نهار حتى خرجت الفرقة للناس فى الميعاد المضروب . وكان الدكتور حاتم أول المهنيين بهذا النجاح ، ومن أكثرهم سعادة بالانجاز الذى تم . وإنى لاستأذن القارئ فى أن أورد فيما يلى وصف شاهد عيان لما حدث ليلة تقديم الفرقة لعرضها الافتتاحى فى أول يوليو ١٩٦٣ ، وهو الاستاذ سعد كامل ، وكان آنذاك رئيسا لتحرير مجلة آخر ساعة ، بالاشتراك مع الاستاذ صلاح حافظ . كتب سعد كامل بتاريخ ١٠ يوليو ١٩٦٣ يقول :

... ولقد عشت هذه اللحظات الخالدة من ميلاد الفرقة القومية للرقص الشعبى التابعة لمؤسسة المسرح والموسيقى، وعشت فى

ساعة الصفر التى حددها الدكتور حاتم ليشهد البروفة العامة لهذه الفرقة على مسرح البالون فى أول يوليو حتى يقدمها للشعب بمناسبة أعياد الثورة .

كنت أشعر أن شيئاً جديداً يولد فى حياتنا الجديدة ومع ظهور الموالود الجديد الذى طال انتظاره كانت الآلام تملأ النفوس وصيحات الغضب والعصبية تتصاعد فى كل مكان .

أعضاء الفرقة ونجومها الخمسون يتدربون منذ ثلاث سنوات بإشراف الخبير السوفييتى رمازن ؛ والخيرة لارا ولكنهم عندما شعروا أنهم بعد أيام قليلة سيواجهون الجماهير .. ازداد قلقهم وتزعزعت ثقتهم فى قدراتهم .. ولكن الخوف من الفشل بعد مجهود هذه السنوات كان يشد من العزائم التى أصابها الوهن ويزيدها تصميمًا على النجاح .. وتدور عجلة العمل باستمرار .

الفنان عبد الغنى أبو العينين - مدير مركز الفنون الشعبية - والمشرف على تصميم ملابس الفرقة يواصل العمل بالليل وبالنهار؛ وينشئ لأول مرة فى حياتنا الفنية أكبر مشغل يضم عشرات الخياطات يعملن ثلاث ورديات كاملة فى اليوم الواحد، لودميلا خبيرة الملابس فى تنفيذ الملابس - لا تجد الألوان المناسبة وتنزل بنفسها إلى السوق ومعها المترجمة يفتشون فى المحلات فإذا ينسوا ؛ ذهبوا إلى المصانع لكى تعد لهم أقمشة خاصة بألوان

خاصة ؛ فاللون الاحمر العادى لا يظهر على المسرح مع الاضواء
إلا إذا اختلط بالبنفسجى ؛ واللون الازرق يجب أن يختلط بلون
آخر .. وفى المصنع فقط يمكن أن تعد هذه الرغبات .

.... النموذج الذى ينتهى تلبسه الراقصة وتخرج على خشبة
المسرح وتسلب عليها الاضواء وتحتبس أنفاس أعضاء الفرقة
والاوركسترا وموظفى المسرح ... فإذا كان مناسبا صفق الجميع !
وإذا لم يكن مناسبا - وهم يعرفون ذلك بالنظر إلى وجهه
أبو العينين والخبراء - ساد صمت عميق لأن هذا يعنى وقتا
ضائعا آخر ويعنى أن عليهم أن ينتظروا تصميما آخر أو استخدام
ألوان مختلفة .

الموسيقى تعزف ويتكرر العزف وإبراهيم حجاج يرضى حينما
ويسخط مرة أخرى ؛ يتفق مع الخبير ثم يختلف ؛ الراقصون
يستمررون فى التدريبات .. طاهر أبوزيد يحضر ثم يختفى ؛ ليحل
المشاكل .

.... ولكنه يؤكد دائما لأعضاء الفرقة أن أول يوليو هو اليوم
الحاسم .. يوم الحساب ! .. الحرارة فى المسرح ترتفع وتصل إلى
درجة الغليان ؛ والأعصاب تلتهب والمنازعات تشتد .. والعمل الفنى
لا يرضى الفنان كلما اقترب من نهايته .. التعديلات مستمرة ..
والوقت يزحف عليهم بسرعة . وعلى الراعى يترك مكتبه فى

المؤسسة ؛ ويجلس هادئاً مطمئناً فى المسرح يحاول أن يحل المشاكل العارضة ويبحث فيهم عزماً جديداً بأن النصير أكيد وأنه شاهد مثل هذه اللحظات فى أيام الارملة الطروب وعند إعداد مسرح الهرم للاولاد فيك .. وانه عندما تدق ساعة العمل ستذوب كل هذه الخلافات والارتباكيات فى نصر كبير وحب عميق .

١٢ ألف جنيه يعتمدها الوزير لسد احتياجات الفرقة وإعطائها دفعة قوية إلى الإمام .

وأخيراً كان لابد لليوم الحاسم أن يحل ؛ وللساعة التاسعة والنصف من مساء أول يوليو أن تدق .

كان المفروض ألا يكون فى مسرح البالون سوى الوزير ؛ مع بعض المشغولين .. ولكن مسرح البالون امتلأ بالناس قبل الساعة الثامنة .. وكان ما يزيد على الألف شخص قد احتلوا مقاعدهم من غير دعوة .. الذين يحبون الفنون الشعبية ؛ والذين عملوا فى فرقة (ياليل ياعين) ورضا ؛ والحجاوى ونيللى مظلوم ونفيسة الغمراوى .. كتاب وصحفيون وفنانون وفنانات .. وأهالى أعضاء الفرقة .. وعمالها وناس مجهولون حضروا على الضجيج وجذبتهم أصوات الموسيقى وزحام العربات . وجلسوا فى أماكنهم ولم يكن من الممكن زحزحتهم .

كان مسرح البالون يسوده صمت عميق ودقات قلوب الناس
تخفق في الصدور .. في انتظار المولود الجديد .

كان الاحساس بان هناك شيئا جديدا سيدخل حياتنا
الجديدة.. وأتينا نعيش في لحظة فاصلة بين عهدين في الرقص
الشعبي .. بين الرقص الدخيل على شعبنا وحياتنا . وبين الرقص
الذي هو جزء من حياتنا .. بين الرقص (الاجتهادي) وبين الرقص
المتطور الذي يقوم على العلم والملابس التي تصمم بعد دراسة
تاريخية ومحلية . والموسيقى التي هي صدى نغمات تغرد في
نفوسنا . كانت المعركة التي نشهدها في مسرح البالون هي معركة
بين القديم والجديد .. بين الماضي والحاضر .. بين العلم وعدم العلم
وهي معركة كل يوم .. نخوضها في الاغنية ؛ والموسيقى والمسرحية
والفيلم .. وفي كل مجالات الثقافة وغير الثقافة .

ودقت الساعة التاسعة والنصف وحضر الوزير ؛ وصفت
ال جماهير .. وعاد السكون يرين على المسرح الضخم ووقف رمازن
قلقا لا يدري هل يجلس أم يقعد .. ومزقت عصا المايسترو ابراهيم
حجاج السكون الطويل . وتدفقت الألحان ؛ والرقصات بلا توقف ..
رقصة المناديل ؛ رقصة الصاجات ؛ والعيش ؛ والسوق والنوبة ..
والبحرية والدارغ والظرحة وخمس سيدات وأخيرا بور سعيد .

. كانت الرقصات تتتابع والانفاس تتلاحق وخفقات القلوب

تسجل مرور هذه اللحظات التاريخية ؛ والاكف تلتهب من
التصفيق ؛ والناس لا تهدأ تقف لتتعد وتتعد لتقف وصيحات
الاستحسان تفلت قبل أن تنتهى الرقصة .. ا

لن تستطيع من أول مرة أن تنظر بعين الناقد الذى يكتشف
الخطأ ؛ وأن يستخرج المحاسن ليبرزها فإن هذه العين تحتاج إلى
نفس هادئة ؛ لترى هذا العمل الرائع أكثر من مرة .. ولكننا كنا
نرى الرقصات وكأنها رقصة واحدة ؛ والأعمال الكثيرة كأنها لوحة
واحدة أو قطعة موسيقية حارة .

ولأول مرة شاهدت الناس تصفق لا لأغنية ولا لقطعة موسيقية
وإنما لجمال (الملابس) تصفق لألوان جميلة متناسقة ألوان هى من
تصميم ملابس الشعب التى نراها كل يوم ؛ ولكنها كانت بانسجام
جعل التصفيق يرتفع قبل أن تؤدي الراقصات أية حركة من
حركات رقصة النوبة التى صمم ملابسها أبو العينين . وهذا شيء
جديد ..

ولكن من هم نجوم هذه الفرقة الذين صنعوا هذا الجديد فى
حياتنا ؟

ماجدة عبد المجيد .. دينيس توفيق .. سلوى شفيق .. نادية
ممتاز .. تهانى .. جيلان عبد القادر سامى يونس (مساعد مدرب)

- ٦٧ -

م ٣ (مهموم المسرح)

مرجان .. حسن خليل .. سامى زغلول .. رشاد حرب .. فتحي اندراوس .. ستميز جابر .. إنهم جميعا يستحقون التهنئة والاعجاب وسوف يأتى وقت قريب لتنافس أسماؤهم نجوم السينما والمسرح والتلفزيون.

وإذا كنا نتكلم اليوم عن نجوم هذه الفرقة وأبطالها ؛ وإذا كنا نشيد بأعمال خبراء هذه الفرقة طوال السنوات التى مضت ؛ فإننا لن ننسى الماضى الشاق لن ننسى أولئك الفائين الذين ساهموا فى إنشاء هذه الفرقة ؛ كالاستاذ أحمد سعد الدين عضو مجلس إدارة المؤسسة الذى أشرف على الفرقة بعض الوقت حتى تسلمها الاستاذ طاهر أبو زيد .. ولن ننسى مارى كوفاس اليونانية المتمصرة واحدى فنانات الفرقة التى تخلقت عن العرض منذ أشهر بسبب مرض أصاب قدمها .. ولن ننسى المرحومة الفنانة منى محمد على ناصف التى سقطت منذ أسابيع فى حادث أليم . لقد فوجئ الحاضرون بوجود والدها ووالدتها فى الصفوف الأولى يشاهدون العرض الأول للفرقة التى أحببتا ابنتهم الراحلة ؛ والتى أحببت أفرادها وبذلت من أجلها نفسها وجهدها وقلبها .. فوجئ الناس بوالدى منى ؛ يجلسان بهدوء ويصفقان لزميلات ابنتهما ؛ وقام الوزير فى نهاية العرض يشد على يد الوالدين الاستاذ

ناصف الرقيب السابق على المصنفات الفنية والسيدة حرمه .
واختلطت دموع الحزن بالفرح على خشبة المسرح ووقف الوزير
ووالدا منى والخبراء يهتفون بمولد الفرقة الجديدة . تلك الفرقة التي
أصبحت أحد معالم حياتنا الفنية والثقافية .

الموسم الملتهب

١٩٦٥ - ٦٦

أطلقت عليه اسم الموسم الملتهب . كان ملتها حقا . فيه أخذت القوى المناهضة لثورة يوليو تحتشد وتدير وتخطط . وكانت أمور المسرح قد عادت إلى المؤسسة ، وآلت إليها المسرحيات التي كانت فرق التليفزيون قد تعاقدت عليها ، وشرعت في تنفيذها . وكان ضمن هذه المسرحيات : «الفتى مهران» - عبد الرحمن الشرقاوي و : «الشبعانين» - أحمد سعيد .

مسرحية الشرقاوي كانت مجازة من الرقابة ، فقررت المؤسسة أن يقوم المسرح القومي باخراجها . تولى الاخراج كرم مطاوع . أما «الشبعانين» فقد أخرجها على الغندور ، لحساب مسرح الحكيم .

في الأيام الأولى لعرض «الفتى مهران» ، جاعنى محمود العالم وقال : هل قرأت المسرحية ؟ أجبت لا ، ولكن اعتمدتها بناء على موافقة الرقابة . قال العالم : أن بها الكثير من المأخذ . قلت أمهلنى حتى أقرأها وأتصرف فوعد بالانتظار . غير أنه - فيما

يبدو - وجد أنه لا يملك أن ينتظر ، فكتب فى «المصور» مقالا شديدا اللهجة ، تناول فيه معايب المسرحية السياسية . وكتب محمود السعدنى فى «صباح الخير» مقالا ندد فيه بالمسرحية وبالكاتب عبد الرحمن الشرقاوى .

بعد عرض المسرحية بأيام طلب إلى الدكتور سليمان حزين وزير الثقافة أن أصبح له شهادة المسرحية ، وقد نتج عن هذه المشاهدة أن رفعت بعض أجزاء المسرحية الصارخة الهجوم على النظام القائم ، وتلا هذا قرار آخر بأن يستمر عرض المسرحية بصورتها المعدلة حتى يقل الاقبال عليها ، ومن ثم ترفع ، ولا تدرج من بعد فى ريبورتوار - المسرح القومى ، ولا يعاد عرضها ولا يسمح بنقلها بالاذاعة المرئية أو المسموعة .

أما مسرحية «الشبعانين» فلها قصة أخرى . كانت هذه أول مرة يدخل فيها أحمد سعيد حقل التأليف المسرحى ، فقدم «الشبعانين» وجعل منها ستارا شفافا للهجوم المباشر على شخص رئيس الجمهورية ، متهما إياه بالاستعلاء والتآله ، وأنه أصبح سجين وضع خاص . تحيط به حاشيته ، وتمنع عنه كل إتصال بعامة الناس .

وقد حرصت إدارة مسرح الحكيم على أن تضمن للمسرحية أكبر قدر من الجماهيرية فاسندت الدور الرئيسى فيها إلى نجم

الكوميديا أمين هويدي . وبالفعل قُدمت المسرحية لجمهور غفيرة ،
إذ شاهدها ٢٠٢٣ متفرج على مدى شهر وخمس ليال . كنت قد
قرأت المسرحية فوجدتها - من الناحية الفنية - هزيلة ، كما
اعتبرت ما جاء فيها من هجوم سياسي مباشر وحاد على عبد
الناصر أمرا يدعو إلى أشد القلق ، إذ هو يزعزع ثقة الناس في
قائد الثورة ، في وقت عصيب . كانت كل النذر توحى فيه بأننا
مقبلون على مواجهة عسكرية مع العدو الاسرائيلي .

استخدمت سلطتي كرئيس للمؤسسة وأصدرت قرارا بمنع
عرض المسرحية - قبل أن تعرض طبعا - وكتبت مذكرة إلى
الرئيس جمال عبد الناصر ابلاغه فيها أن المؤسسة لا تسمح بأن
تستخدم أموال الشعب في الهجوم على مصالح الأمة العليا ،
وقدمت المذكرة إلى الدكتور ثروت عكاشة الذي دعم ما جاء فيها
بمزيد من الحجج ، ورفعها إلى الرئيس عبد الناصر .

غير أن وزارة الداخلية أبلغت الوزارة والمؤسسة بضرورة
استمرار عرض المسرحية بحجة أننا مادمنا قد أجزنا «الفتى
مهران» لكاتب يسارى هو عبد الرحمن الشرقاوى ، فقد وجب -
مراعاة للتوازن - أن يستمر عرض الشيعانين ! وهو منطق غريب ،
فإن «الفتى مهران» لم تقدم لأنها من تأليف كاتب يسارى ، وإنما
لأن فيها من المزايا الفنية والعناصر المسرحية الناضجة ما يؤهلها

للعرض بصرف النظر عن الاتفاق أو الاختلاف فى وجهة النظر إلى المضمون ، فضلا عن أن عبد الرحمن الشرقاوى لم يكن يعتبر نفسه كاتباً يسارياً ، ربما منذ أخرج أيام مؤتمر باندوج كتاباً هاجم فيه الشيوعيين المصريين ، وهو على كل حال ، يوجه هجوماً مماثلاً للشيوعيين فى «الفتى مهران» .

ولو كان الأمر بيدى تماماً ما تعرضت للمسرحية بسوء ، وإنما افسحت المجال للنقد كى يتولاها بالتحليل ويحاول أن يفصل فى القضية الشائكة : قضية هامش الحرية المسموح به للكتاب فى القضايا المصرية .

أما «الشبعانين» فلم تكن تستحق العرض أصلاً - لا على المستوى الفنى ولا على مستوى النقد السياسى الناضج ، إنها عمل تهيجى وحسب ، الغرض منه ألمحت إليه آنفا حين قلت أن القوى المناهضة لثورة يوليو اخذت تعد العدة لاسقاط نظام عبدالناصر .

وقد كان من أثر عرض هاتين المسرحيتين بالذات ، إلى جوار غيرها من المسرحيات التى استهدفت نقد ممارسات السلطة على عهد عبد الناصر - أن وضع المسرح الجاد فى القائمة السوداء ، بوصفه خطراً على الأمن ، وأن لسانه قد طال ، وأصبح من الواجب انتزاع اللسان كلية ، أو قطع بعضه ، أو إحتوائه بالعديد

من الطرق التي تملكها السلطة ، أية سلطة . في أمثال هذه الأحوال.

وفي رأي أن هذا هو السبب الرئيسي في العصف الشديد بمؤسسة المسرح ، في كل مراحل وجودها ، وعلى الأخص بعد هزيمة ٦٧ ، مما سيجيء ذكره في مكان آخر من هذا الكتاب .

أول مهرجان لفرق المحافظات

لم تكن مسرحيتا : «الفتى مهران» و «الشبعانين» هما أهم أحداث موسم ١٩٦٥ - ١٩٦٦ ، بل تفوق عليهما فى الأهمية حدث كبير هو قيام مؤسسة المسرح بتنظيم وتنفيذ المهرجان الأول لفرق الأقاليم فى القاهرة ، الذى بدأ على مسرح الجمهورية يوم ١٤ يوليو ١٩٦٦ .

كانت هذه هى المرة الأولى التى تتاح فيها الفرصة لفن الأقاليم المسرحى أن يصل إلى جماهير القاهرة ، المتخمة ، المدالة ، الفخورة بما كنت اسميه مسرح الشوارع الثلاثة : حى الازبكية ، وشارع محمد فريد ، وحى عابدين ، حيث تقع معظم مسارح العاصمة وتعرض فنونها بعيدا عن متناول فنانى وجماهير الأقاليم .

ولقد افتتح وزير الثقافة الدكتور سليمان حزين هذا المهرجان المهم ، الذى اعتبره فؤاد دواره ، الناقد الواعى والمثابر والمتابع الدعوب لنشاط فرق الأقاليم ، ووصفه بقوله : إن أبرز الأحداث الثقافية خلال الشهور الماضية كان - بلا شك - مهرجان فرق المسرح الاقليمية .. ولقد احسنت المؤسسة صنعا باقامة هذا

المهرجان ، ولكننا يجب أن ندرك منذ البداية (انه) ليس أكثر من خطوة أولى فى مهمة شاقة عسيرة ، نرجو أن تثبت المؤسسة بتنظيمها الجديد أنها قادرة على النهوض بها على الوجه المرجو ، ولعل مما يدعو إلى التفاؤل أن الدكتور على الراعى ، رئيس مجلس إدارة المؤسسة من أكثر المتحمسين لفكرة نشر الوعي المسرحى بالاقاليم . وتشجيع فرق المحافظات ، واستنابات المواهب المحلية وتطعيم المسرح القاهرى بها « وقد كتب فؤاد نواره فى العام الماضى أكثر من مرة فى هذا الموضوع ومما قال : «علينا أن نتعهد الفرق المسرحية التى تنشأ الآن فى عواصم المحافظات ، ونبذل لها من العون الفنى والمادى معا ما يفوق ما نبذله لفرق القاهرة ، فإن فرق الاقاليم أشد حاجة وأكثر أهمية من فرق العاصمة (مسرح الثقافة الجماهيرية - ص ٣٥) .

وبعد أن أوضح فؤاد نواره أن العون الذى تبذله المؤسسة لبعض فرق الاقاليم - لا كلها - لا يكفى بحال لقيام نهضة مسرحية حقيقية فى الاقاليم ، بل أن الأمر يتطلب خطة عمل شاملة تضم محافظات الجمهورية جميعا ، وتدرج لها المبالغ اللازمة .. حتى لا يظل قيام نشاط مسرحى فى إحدى المحافظات رهنا بإرادة المحافظ ، ان شاء دبر له المال .. وإذا لم يشأ اعتذر .

وإلى أن يتم ذلك ، رأى الاستاذ فؤاد أن على المؤسسة أن

تدرك أن ميزانيتها مهما كانت محدودة ، فهي للجمهورية من أقصاها لأقصاها ، وأنه ليس من المقبول أن تنفقها كلها على فرق القاهرة ، وترسل بالفتات ، أو بما هو أقل من الفتات ، لمن يطلبه من فرق الاقاليم .

وهذا كله كلام سليم كانت المؤسسة دوما تنادى به ، فى كل مراحل نضالها المتصل - وأحيانا الشرس - مع وزارة الإعلام وحوارييها ، والمنتفعين بالنهضة المسرحية ، الذين سعوا دائما إلى تحويلها إلى مجد شخصى وحسابات فى المصارف ، وتصريحات رنانة محلاة بصورهم . أولئك الذين لم يؤمنوا قط بالفن المسرحى أصلا ، فضلا عن أن يفكروا فى استنباته فى الاقاليم . بل كانوا يرون فيه هيصة ، وفرفشة ، وملء ساعات التليفزيون الذى ولد - لسوء حظنا - عملاقا !

وكانت المؤسسة قد انتهت قبل شهور من معركة حامية لاستعادة حقها فى الوجود ، مستقلة عن أجهزة الإعلام . وكانت قد نجحت قبل ذلك فى جمع نفر فقير من المثقفين ورجال المسرح ومحبيه للدفاع عن المؤسسة ، لما نشرت الصحف أن الدولة تفكر فى إلغاء المؤسسة .

وكانت المؤسسة أيضا تتلقى النقادات الطاعنة من اناس لم يرضهم قط أن يقوم الفن المسرحى على أسس علمية ، وأن توضع

له أهداف وخطط . وكان من أبرز هؤلاء يوسف السباعي الذي نادى ذات مرة بأن تلغى المؤسسة وتوزع ميزانيتها على عدة فرق ما بين خاص وعام . وهي فكرة تصديت لها بشدة على صفحات صحيفة المساء .

فى ضوء هذا الكلام كان إقدام مؤسسة المسرح على إقامة أول مهرجان لفرق الاقاليم طعنا عمليا لفكر هؤلاء . وما كان شيئا قليلا أن تقيم المؤسسة المهرجان ، وهي بعد لم تلتق جراح الماضي كلها ، فكانت تعمل والدم مازال يسيل من جراح كثيرة لم تلتئم .

وقد حدث بعد إقامة المهرجان بحوالى شهرين أن تغيرت الولاية على المؤسسة وعادت إلى وزارة الثقافة مع عودة الدكتور ثروت عكاشة إلى تولى الوزارة منفصلة تماما عن وزارة الإعلام . وكان من بين أول ما فعله الدكتور ثروت أن أنشأ إدارة الثقافة الجماهيرية وخصصها لرعاية فنون الاقاليم ما بين مسرح وسينما وفنون تشكيلية ، وعين على رأسها متاضلا نشطا ومؤمنا بحق الشعب فى الزاد الثقافى حقه فى الرغيف والأدم ، ذلكم هو سعد كامل .

وقد تعاونت مؤسسة المسرح من فورها مع الإدارة الجديدة ، وقدمت لها كل العون الذى طلبته ، بينما لم تتحمس إدارات أخرى فى الوزارة كثيرا ، وتلكأت فى تقديم العون المطلوب .

ونعود إلى الحدث الكبير فنورد رأى فؤاد دواره فى المسرحيات المعروضة . قال أنه سعد بالكثير من المسرحيات المعروضة . ولكن مسرحيتين فقط هما اللتان استولتا على إعجابه الكامل ، وهما : «الحضيض» لمكسيم جوركى التى قدمتها فرقة الاسكندرية و «موتى بلا قبور» لجان بول سارتر . وقد رأى الكاتب أن المسرحيتين قدمتا بصورة أفضل مما قدمت به فى القاهرة .

أما أنا فأضيف أن واحدة من أبرز مفاجآت ذلك المهرجان المهام ، كان ظهور فرقة مرسى مطروح إلى الوجود . وكان كرم مطاوع قد غاب عنا شهورا ، وظهر فجأة فى المهرجان ومعه فرقة مسرحية مكتملة التدريب قدمت بامتياز واحدة من أفضل مسرحيات ميخائيل رومان : «الوافد» . التى حازت اعجاب الجميع ان كرم مطاوع هو - واحد من أقدر مخرجينا - وأكثرهم صبرا على التدريب ، وخلق الاشياء الجميلة مما يشبه الصفر . لا أجد فى وصفه خيرا من الكلمة الانجليزية Driller ، وأحد معانيها : من ينثر الحب أو السماء وهو ممسك بآلة خاصة . أما الحب والسماء فهو الفن المسرحى ، يستنبت كرم حتى فى الصحراء . وأما الآلهة فهى عزمه الحديدى وتصميمه الشديد على بلوغ أصعب الاهداف ا

يوم بكيت بالدمع المرير

الأيام الاخيرة من مايو والأولى من يونيو ٦٧ . شبح الحرب المقبلة مع اسرائيل يزداد اقترابا . والجو تكتنفه نذر العاصفة المقبلة . أقول لنفسي كى ابعث فيها الطمأنينة : مهما كان من أمر الفساد فى الحياة المدنية ، فإن الجيش - على الأقل - بمنأى منه ، أنه جيد التدريب ، حديث التسليح وهو جيش وطنى يختلف تماما عن جيوش الزينة التى كانت تستعرضها الانظمة السياسية المختلفة قبل الثورة .

دعت وزارة الثقافة إلى اجتماع للفنانين والمثقفين ورجال الفكر والرأى عقد فى مسرح الجمهورية ، كان هدفه رفع الروح المعنوية فى البلاد . قدم هؤلاء وقالوا كلاما كثيرا أغلبه طبل أجوف ، وبعض منه هزيل وبعضه الآخر يشى بمقدار التخلف الذى ترزح تحته بعض فئات المفكرين .

قال شيخ فاضل يخاطب المجتمعين : إن المسؤولين اخطأوا بدعوة جان بول سارتر أو طرطُر - هكذا قال ، لم يستح - وخليلته إلى زيارة مصر ، فأى جرم هذا ، وأى استهتار بمقدسات البلاد !

استمعت إلى ما قيل وأصبت بغم ثقیل ثقل أحجار الإهرام .
هالنى هذا الهزال كله عشية معركة مقبلة مع عدو مدجج بالسلاح
والحيلة والمعرفة العصرية .

لم أستطع أن أغالب نفسى الجياشة بأشد الانفجالات ألما .
ایقنت لتوى أننا مهزومون لا محالة فى المعركة القادمة . وفجأة
انخرطت فى بكاء طويل مریر . كان إلى جوارى الفنان حمدى
غیث، ففهم عنى ، وأدرك ما تعنيه الدموع . لم يتمالك هو الآخر
نفسه فأمطر وجهى بالقبيلات ا

كيف تركت وزارة الثقافة

حين ذهبت أقابل الدكتور ثروت عكاشة فى مستهل ولايته الثانية لوزارة الثقافة قلت له : لقد أوصلتُ سفينة المسرح إلى الشاطئ الأمن ، رغم العواصف والانواء ، والدسائس والمؤامرات ، وانى أشعر بهذا اننى قد قمت بواجبى وزيادة ، فى حماية فن المسرح ضد هجمات البرابرة واعداء الثقافة . لقد دفعت ضريبة العمل العام وأوفيت على الغاية ، وأنا أشعر أن من حقى الآن أن استريح . لهذا أرجوك أن تقبل استقالتي وتعهد بالمهمة الفادحة لغيرى .

رفض الدكتور ثروت هذه الخجج ، وقال : إن وجودى على رأس مؤسسة المسرح لازال مطلوباً وأضيف أننى - منذ ذلك التاريخ - لن أجد الطريق أمامى صعباً ، كل ما على أن أفعله هو أن أقعد واحلم ، أحلم بالمستقبل الباهر الذى ينتظر المسرح !

وقد كنت فرحاً بعودة الوزير إلى وزارته . قلت له اثناء استقبالنا لوفد ثقافى من الاتحاد السوفييتى اقام له الوزير حفل غداء فى نادى الدبلوماسيين ، قلت له معجباً وصادقاً : «لقد ولدت

لتكون وزيراً للثقافة» . وكان سجل أعماله فى الوزارة الأولى يؤيد هذه النظرة . وكانت العلاقات بينى وبينه ، رغم الكدر المؤقت ، والخلاف على نقاط بعينها من نقاط العمل فى حقل المسرح ، على أحسن وأرقى مستوى بين وزير ومسئول من معاونيه كانت اشبه بالصدقة والزمانة والايمان المشترك بجدوى العمل الثقافى فى كل ميادينه ، وليس فى حقل المسرح وحسب .

وحين أنهى الى الدكتور ثروت أنه ينوى ترجمة أعمال جبران خليل جبران ، أيدت الفكرة ، وشجعتة على المضى قدما . وكم قضينا من وقت مثمر نراجع سويا ترجمته لهذه الأعمال . وحين ترك الوزارة الأولى واستقر بعض الوقت فى البنك الأهلى اتصل اهتمامى بترجماته وكنت أذهب للقاءه فى مكتبه بالبنك عقب انتهاء عملى بالمؤسسة ، لنناقش سويا ترجمته لكتاب برنارد شو المسمى : « الفاجنرى الكامل » والذى أسماه الوزير : « مولع بفاجنر » .

لم يكن ثمة ما يدعونى إلى أن اترك متعة العمل مع وزير هذا شأنه . ولم تلجأ اذ ذاك فى الأفق - ولو على شكل خيالات باهتة - ما انتهى إليه الأمر فى علاقاته بى وبزملائى معاونين الآخر له ، عقب كارثة الهزيمة ، حين أخذ واحد بعد الآخر من معاونيه ينسحب من العمل فى وزارة الثقافة .

وقد جَهِدَ الدكتور ثروت فى إقناع قراء مذكراته فى طبيعتها الأولى والشعبية بأن خروج زملاء العمل لم يكن له ما وراءه ، بل كان رغبات شخصية أبقاها بعض هؤلاء - ومنهم أنا - والبعض الآخر وجد ما يشغله فى أماكن أخرى . ونفى الوزير بشدة أن يوافق سياسية كانت وراء هذه الهجرة الجماعية للزملاء .

ومن حق الدكتور ثروت أن يؤكد ما يشاء . ومن حقنا نحن أن نفكر ونقارن . فقد كان ترامى إلى سمعنا أن اجتماعا لمجلس الوزراء عقد بعد الهزيمة برئاسة جمال عبد الناصر وجاء فيه شكوى جهر بها أحد الوزراء بأن وزارة الثقافة تحتضن «الشيوعيين» فانبرى الدكتور ثروت يقول : إنهم خمسة فقط ياسيدى الرئيس . وأنت تعلم بأمرهم وتقول الرواية إن عبد الناصر رد قائلا : لا بل هم ستة يا ثروت .

وأعلم أن الدكتور ثروت كان - بعد الهزيمة - قد دعا إلى عقد اجتماع يضم قيادات وزارته ، وكنت فيهم بالطبع . فاستهل الاجتماع معقبا على الهزيمة بقوله : «أظن بقى ، كفاية كده اشتراكية» !

فهل يكون وزير الثقافة قد قرر التخلص من «الشيوعيين» ، إعمالا لمبدأ : كفاية بقى كده اشتراكية ؟ هل كانت ملاحظة عبد الناصر التصحيحية إحياء بالمضى فى هذا الاتجاه ؟ أم أن

الدكتور ثروت كان وحده ، مالك قراراته الوزارية ، ولم يكن لأحد أن يفرض عليه قرارات حتى لو كان رئيس الجمهورية ، كما يؤكد في غير موضع من مذكراته ؟

أترك الأمر بين يدي التاريخ ، وأيدي من حضر اجتماع مجلس الوزراء ، ويدي الدكتور ثروت نفسه ، فلعله يصوب ، أو ينكر ، أو يستنكر أو يحتج ، وأقصر كلامي على حالتى الشخصية ، التى أعرف تفاصيلها .

كنت طوال عملى بالمؤسسة أعانى من صراع رهيب فى نفسى بين واجبات قيادة المؤسسة وهمومى كباحث ودارس للمسرح وممارس له نظريا وعمليا . وكانت السنوات الثمانى ، أو أكثر التى قضيتها فى المؤسسة قد وفرت لى خبرة ونظرة ، ورأيا واحتكاكا أخذ يتحول فى بطنى أولا ، ثم فى إيقاع متسارع فيما بعد . إلى نظرية للمسرح كانت تصرخ طالبة التعبير عنها . وكان هذا الصراع يصيبنى بالألم البدنى أحيانا ، وتنتابنى الحسرة وأنا أرى أيام شبابى تضيع فى معارك دفاعية ، ومناوئة للمؤامرات وامتشاق السلاح الأبيض - أحيانا - فى الدفاع عن المسرح .

وكنت - كما قدمت - قد اقتنعت بأن فن المسرح هو الآن بخير ، بعد عودة المؤسسة ، وعودة الوزير الذى أنشأها ورعاها ، وأوكل إلى وإلى زملائى أمر دعمها وتنميتها . وكان شئ فى نفسى يلح

إلحاحا ثقيلا أن أن الأوان لكى أودع صفحات الكتب ما أخذ يتخلف لدى من فهم للمسرح نظرية وتطبيقا . فى اختصار : أصبح مناسبا جدا لى ، ومفيدا ، أن أترك القيادة العملية للقيادة الفكرية والنظرية .

ولما أخذت الايام تمر ، ولا مخرج لى من هذه الورطة يلوح فى الأفق جعلت أظهر قدرا متزايدا من التبرم بالعمل فى المؤسسة ، وجعلت أعبر فى عدة مناسبات عن رغبتى فى تركه .

ولعل الدكتور ثروت قد وجد فى هذا التبرم بالعمل الوسيلة الصالحة لتنحييتى عن العمل . لعله قال : مادام صاحب الشأن يريد أن يترك ، فلندعه يُخلى مكانه ونعين آخر بدلا منه . ومن ثم أنهى إلى الوزير أنه يعتزم أن يعيننى عميدا لمعهد الفنون المسرحية .

وقد عارضت ذلك التعيين بكل وضوح ، وبتصميم شديد . ليس لأن منصب عميد المعهد قليلا فى حد ذاته ، بل لأن وراء التعيين محاولة للتنزيل ، للإقلال من القيمة ، لنزع عدة شرائط من الحلة العسكرية - «التكدير الشديد» بلغة العسكريين - ذلك أن تجارىبى ودراستى وممارساتى العملية كان يمكن أن تسمح بوضعى على رأس أكاديمية الفنون ، ولكن الدكتور ثروت رأى - إذ ذاك - أننى أقل شأنًا من هذا المنصب الرفيع !

ومن الناحية الوظيفية كان منصب رئيس المؤسسة يعادل منصب نائب الوزير يقول الدكتور ثروت أنه خلع على درجة وكيل وزارة بقرار التعيين فى عمادة المعهد قولاً يجافى الحقيقة . كان المطلوب أن أنزل درجات فى سلم التقدير ، وكان ذلك التعيين يحقق للوزير ما يريد .

قلت للسيد الوزير أننى أقبل التعيين فى وظيفة ساع بالمعهد ، وأرفض أن أكون عميدا للمعهد . وقد حاول الوزير بكل ما فى وسعه أن يكرهنى على القبول ، فلجأ إلى رئيس الجمهورية ، ورجاه أن يصدر قراراً جمهورياً بتعيينى ، فلا أملك إذ ذاك أن أرفض . ولكن جمال عبد الناصر كان حكيماً ومتمرساً ، فنصح الدكتور ثروت بأن يصبر قليلاً حتى تصفو النفوس .

غير أن الوزير لم يهدأ وحين أرسلت إليه استقالة شديدة التهذيب ، مغلفة فى غلاف شفاف يتحدث عن الرغبة فى الإحالة إلى المعاش بسبب ظروف صحية ، ويشكر للوزير ما قدمه لى من معونة إبان عملى فى المؤسسة ، وضع الدكتور ثروت الاستقالة فى درج مكتبه ، وأصدر قراراً وزارياً بتعيينى فى المعهد .

وكننت أنا قد أرسلت نص رسالتى للدكتور ثروت إلى صحيفة الجمهورية ، فلم تنشرها ، وإنما نشرت قرار الوزير وحسب ، ومضت شهور : أقمت فيها فى البيت ، أنفذ ما يطلبه الوزير إلى من أعمال جانبية حتى علمت بمحض الصدفة أن الوزير استعمر

قراراً جمهورياً بإحالتها إلى المعاش ، وأوصى مؤسسة المسرح
ألا تخاطبني في الموضوع ، وتلا ذلك تلكؤ مريب في تسوية
معاشي امتد شهوراً . كان قصد من اشارة به أن أموت من الجوع
طبعاً .

ولم تبدأ المؤسسة في صرف المعاش حتى هددت بالجوء إلى
القضاء .



لا يهمني من هذا كله سوى العبرة . أن تختلف مع وزير
للثقافة ، فيحاول الوزير أن يكسر فيك الإرادة والتصميم ، هو
الذي من مهام وزارته الأولى أن يبني الرجال لا أن يحطمهم ، أمر
يدعو إلى أشد الدهشة .

ويزيد من غرابة الأمر ، أنني كنت منذ البداية راغباً في ترك
العمل ، كما أوضحت وكان من السهل على الوزير أن يستند إلى
هذا ، فيدعني أترك وزارته ونحن أصدقاء لا خصوم . أقول
خصوماً تجاوزاً فمن جهتي لم تكن بيني وبين ثروت عكاشة
خصومة ما ، لا أثناء العمل ، ولا بعده ، ولا حتى بعد أن أقدم على
بعض الأعمال «الانتقامية» مثل محاولته تعطيل سفري إلى لندن
تلبية لدعوة من المجلس البريطاني . ومثل محاولة دائبة للحيلولة
ني وبين السفر. تلبية لدعوة من اليونسكو لحضور لقاء في بيروت

عقد عام ١٩٧٠ . وكانت الدعوة شخصية ، ولم تُجد محاولة الوزير لإعاقتها ، فقد ردت عليه هيئة اليونسكو بأن الدعوة موجهة لشخص على الراعى وليس لرجل يشغل منصبا ما ، كبر أم صغر .

غير أن الدكتور ثروت لم يسكت ، وأصر على أن ترسل الوزارة مندوبا عنها ، اختاره الوزير ، وهو الدكتور لويس عوض ، الذى سبقنى إلى السفر إلى بيروت وقام بدعاية مضادة لى ، وجدت أثرها واضحا حينما وصلت إلى العاصمة اللبنانية .

والطريف أننى كنت أجلس مع بعض من المثقفين المصريين فى فترات الراحة ، فتصادف ذكرُ الدكتور ثروت عكاشة ، وهنا انبرى الجميع فى نقد تصرفات السيد الوزير نقدا لم يشذ عنه أحد . وكان الدكتور لويس عوض حاضرا هذه الجلسة ، فحاول أن يدافع عن الوزير دفاعا بدا متراخيا وباهتا ، فلما لم ينجح انضم من فوره إلى كورس المنتقدين !

تركت العمل ، إذن ، فى وزارة الثقافة ، وشعرت بسعادة غامرة ، وبدأت فترة من أخصب فترات حياتى أخرجت فيها الكتب التى كنت أتعذب لأنى لا أصدرها إذ ذاك بدا لى واضحا معنى الرد الذى قدمته لثروت عكاشة وأنا أطلب إليه أن يقبل استقالتي . قال الوزير : وماذا تفعل بعد الاستقالة ؟ فقلت له : سأصبح سلطان زمانى!

قضايا مسرحية

الموضع الراهن فى المسرح

ما يهدد فن المسرح .. هو نفسه ما يهدد الثقافة العربية أو الهوية العربية . فى عالم شهد انهيارا عظيما فى قيم ومسلمات .. كانت موضع احترام ، قبل وقت غير طويل .

★ فى الخارج : هناك عدو مدجج بالسلاح والحيلة والتأييد الغربى ، يسعى إلى اجتثاث الأمة العربية من جذورها .. وقد ازداد تصميمه وقدرته على إنجاز ذلك ، بعد انهيار المعسكر الاشتراكى ، واندفاع دولة روسيا الاتحادية إلى تأييد اسرائيل بالاعتراف والعلماء والاحلاف .

★ تأتى محاولات دول الغرب لتهميش دول العالم الثالث (الوطن العربى على رأسها) ومحاربة هذه الدول بشتى الطرق : تجميد أرصدها ، خفض أسعار موادها الخام ، والتهديد بالإضراب عن شراء هذه المواد بدعوى أنها لن تصبح ضرورية فى الأمد البعيد أو القريب .

★ يسعى الغرب إلى اختراق الأمة العربية من داخلها ، عن طريق انتقاء عناصر موالية ، وزرعها فى البيئة العربية ومنحها النفوذ والمنابر وأماكن التأثير المختلفة .

★ سوف يزداد خطر هؤلاء على الأمة العربية حينما يصبح البث التليفزيونى المباشر مباشرا فعلا. دون وسيط من أطباق ، وهنا سوف يتهدد الثقافة العربية ما يمكن تسميته (الفن الألكترونى).

★ هذا من جانب سيئى النية التابعين للغرب ومن جانب حسنى النية ، هناك خطر التزمت فى معاملة التراث العربى ، وقطع طريق تطوره إلى ما هو أكثر حيوية وفعالية ، والتعلق الشديد إلى حد المرض بالماضى وما فعل الأسلاف ، وهؤلاء يعطون العدو وحليفه الغربى الفرصة لتشويه وجه العرب ، وجذبهم إلى معارك هامشية، يثبتون بها أن العرب جهلة متخلفون لا يطبقون الحديث الديمقراطى ، وأسلوب الحوار لديهم هو المدفع والمعتقل ، ومصادرة رأى والتصفية الجسدية للمخالفين .

★ الانعكاس المباشر لهذا كله على الثقافة العربية ، والمسرح ضمنا - هو أنها مهددة بالابتلاع تارة أو التزييف إلى حد الفناء تارة أخرى .. ولهذا يصبح الإشكال الرئيسى أمام فن المسرح خاصة هو الوقوف موقف الحارس اليقظ فى وجه كل ما يهدد الهوية العربية .

★ اليوم أصبح العمل على خلق وتنمية الهوية العربية عبر المسرح ، مسألة حياة أو موت .. المسرح ، دون غيره من وسائل التعبير الفنى هو أكثر أشكال هذه الوسائل قدرة على ضم الصفوف ، وجمع الناس ، وتجسيد مشاكلهم تجسيدا حيا

وتتبيهم بالفن الراقى - إلى المخاطر المحيطة ودفعهم إلى الالتفات إلى أهمية رعاية الأرواح إلى جوار العناية بالأبدان وهو أكثر الفنون قدرة على رفع الروح المعنوية للناس ، لأنه فى مجموعه فن للناس .. يقوم إذا ما اجتمعوا .. ويسقط إذا ما انفصوا .

★ ووسائل تمكين فن المسرح من القيام بمهمته الجليلة هذه ، لاتزال هى التى كنا ننادى بها عبر العقود الأربعة التى انصرمت منذ الخمسينات .

★ لابد من فتح الأبواب أمام فنانى المسرح بكافة أشكالهم . وتمكينهم من حرية التعبير وحرية الانتقال داخل القطر العربى الواحد وإلى باقى أجزاء الوطن العربى .

★ لابد من الامتناع من اعتبار المسرح الذى ترعاه الدولة نشاطا تجاريا ينبغى أن يحقق ربحا ماديا بصرف النظر عن عائده الثقافى والروحى .

★ لابد من الكف عن المطالبة بتخلى الدولة عن دورها فى رعاية المسرح .. بزعم أن هذه الرعاية هى من سمات الأنظمة الشمولية ، وإن التغييرات الجديدة تحتم أن يترك المسرح لقانون العرض والطلب ، دون دعم مادى .

★ لابد من مواصلة البحث عن مسرح عربى يكون أكثر التصاقا بالوجدان العربى ، وأوفر حظا من الارتباط بمخزونه الثقافى ، بعد أن أصبح هذا البحث دفاعا عن روح الأمة نفسها وعن حقها فى البقاء وقدرتها على الصمود .

★ لابد من نشر المسرح بين الناس ، والتوسع فى مكونات العروض المسرحية بحيث لا تقتصر على الكلمات وحسب ، بل توظف الأشكال الفنية الأخرى من موسيقى وغناء ورقص ، وتعبير صامت بالجسد ، فى محاولة للوصول إلى أكبر قدر من المتفرجين.

★ لابد من حسم العلاقة بين المسرح الحى وبين الأشكال الدرامية التى يبتثها التليفزيون .. بحيث نقر أن الدراما التليفزيونية ليست بالضرورة معادية للمسرح الحى وإنما هى - لو أحسن توجيهها - يمكن أن تكون رافدا مهماً يحفز إلى زيادة الوعي بالمسرح ويحبب إلى الناس ارتياد دور المسرح الحى .

وينبنى على هذا .. أن يسعى «المسرح الحى» إلى خلق صيغة تعبيرية خاصة به تمكنها من البقاء إلى جوار النفوذ الطاغى للتليفزيون والفيديو ، وهناك محاولات كثيرة ناجحة فى هذا المضمار (مسرح لينين الرملى - مسرح جلال الشوقى) .

فإذا ما سار المسرح فى هذا الطريق المثمر ، فإن على فنانيه ومثقفيه أن يضغطوا بصورة منظمة على التليفزيون - كى يرشد انتاجه الدرامى ولا يبت إلا الرفيع المستوى منه ، والتى أثبتت التجارب أنه كان مفيدا لكل من المسرح والتليفزيون معا : فمسلسل «ليالى الحلمية» كسب جمهورا عريضا للتليفزيون والمسرح معا وجلب للمسرح الحى أعدادا إضافية من المتفرجين .

الفنسون وتحديات الحداثة

صرخ بايرون ملتاعا ، ولعن من فسر للعالم سر تكون قوس
قزح . كان بايرون يدافع عن عالمه السحري ، عن قواه الشعرية ،
عن رغبته فى أن يتخيل الأشياء ، لا أن يقدم تقريرا علميا عنها .

وهتف شيللى فى العصر ذاته ، هتافا امتزج فيه اليأس
بالعناد: نحن الشعراء ، نحن من يحلم الأحلام . نحن المشرعون
لا يعترف بهم أحد !

وقبل هذا بسنوات قرر نابليون هازئا : إن الأدب صناعة
النساء ! وفى زماننا علم كراونر ، أحد علماء الفيزياء الانجليز
أننى أقيم فى انجلترا لأدرس الأدب فقال ، خروجا على مألوف
كياسته : «وهل هذه دراسة جادة» ؟

وتأمل نجيب محفوظ دور الفنان فى عصر العلم ، فوجد أن
هذا الفنان لا أمل له فى البقاء لا هو ولا الفيلسوف . اقرا روايته :
«الشحاذ».

موقف بالغ الحرج ، يجد فيه الفنان نفسه فى عصر العلم والتكنولوجيا . ففى أمريكا - مثلا - يقرر الكثيرون أن الدراسات الإنسانية لا جدوى من ورائها ولا ضرورة لها . وهناك من حملة إجازات الدكتوراة فى علوم الانسان من يعمل سائق تاكسى !

وفى بلدان العالم الثالث : ترتفع الصيحات كفانا أدبا وفنا . نريد منجزات التكنولوجيا . يرددون هذا بتنويع بسيط على صيحة أمين الريحانى المعروفة «أنا الشرق ، عندى فلسفات فمن يعطينى بها دبابات؟» .



هل لم يعد الفن ضرورة فى عصر المنجزات المادية العارمة ؟

فى ثلاثينيات القرن ، كانت الصيحات تتردد بأن الشعر قد مات ووجد الشاعر الانجليزى : سيسيل داي لويس لزاما عليه أن يكتب كتابا صغيرا عنوانه : « أمل أمام الشعر » دافع فيه عن هذا الفن الهارب إلى خصوصيات الأفراد .

وفى الثلاثينيات أيضا نظر د . هـ لورنس إلى الحضارة الغربية . فوجدها بيضاء من شدة فقر الدم . ألفاها آلية ، رتيبة قاسية القوادم ، بعيدة عن نبض الحياة . فطلع على الناس بنظريته الصوفية إلى الجنس . وإلى اللون بوصف أن الأول يصنع الحياة ،

وأن الثانى يمتص من الشمس حرارتها فيلون بها الناس والأشياء.
كان لورنس يهرب بهذا النظر التصوفى من عالم غير موات .

لذلك عاد بعواطفه إلى الشعوب البدائية ، الشعوب الملونة
واعتبرها مالكة للسِر الذى فقدته الشعوب البيضاء : سر الحياة .

وفى الخمسينيات . ثارت فى انجلترا تساؤلات كبرى حول فن
الرواية . قال الناس إنه قد مات . وكان المسرح يعانى حالة من
الركود أعقبت وفاة برنارد شو .

ثم ظهرت فى الستينيات اللارواية واللامسرحية . وظن
الكثيرون أن الرواية والمسرح فى طريقهما إلى الزوال .

وفى الستينيات هبط الانسان على سطح القمر . ولم يكن
بايرون موجودا ليحتج ، ولكن صورة القمر اهتزت اهتزازا عنيفا
فى نفس كل من كان يربط القمر بالسحر ، والعشق ، والليل ،
والجمال . أصبح القمر وجه عجوز انتشرت فيه البثور والندوب .

ومنذ نهاية القرن الماضى ، ومائدة الفن يهبط عليها متطفل
جديد . التصوير الشمسى . الذى هدد . فى رؤية البعض ،
بالقضاء على فنون الرسم . السينما ، التى زحمت على المسرح
طريقه . وشدت إليها فنانيه . الاذاعتان المسموعة والمرئية اللتان
هددتا الصحافة والأدب والسينما والتصوير .

التليفزيون الملون الذى سوف يقضى - فيما يقال - على كل
الفنون ما بين سينمائية وأدبية وتشكيلية وأدائية .

الكمبيوتر ، الذى يراد له أن يترجم ، ويرسم ويقول الشعر .
ويكتب رسالات الغرام . ويختار للمرء شريكه فى الحياة .

بل لقد قال قائل فى امريكا . هؤخرا : فيم الحديث عن الإنسان
الآلى المعدنى ، والإنسان من دم ولحم هو فى طريقه لأن يصبح
مجموعة من الآلات ، لها قطع غيار ، تستبدل بالأعضاء التالفة أو
المكسورة ؟

ومن قبل تنبأ توينبى بمجتمع يحكمه التكنوقراط وينظمون فيه
كل شىء ، ويدسون أنوفهم فى أخص خصوصيات الإنسان ، حتى
ليصبح إنجاب الاطفال خاضعا لارقام الإنتاج ، فتصرف لكل
اسرة بطاقة تجيز لها إنجاب عدد معين فقط من الاطفال . من
يتعداه يتعرض للمساءلة الجنائية .

وعلق توينبى على هذا بقوله : إن هذا المجتمع سوف تنتفى منه
الديمقراطية كما نعرفها اليوم ويصبح الفرد فيه مسيرا لا مخيلا .
وفق برنامج عام يتعين على الجميع الالتزام به .

هذا هو المجتمع الذى سوف يعيش فيه حتى نهاية هذا القرن
فنان اليوم .. عام حافل بالسلبيات والايجابيات معا .

ولقد ذكرنا بعضا من السلبيات . ويبقى أن ننظر فى جانب الإيجابيات . نأخذ مثلا قيام وسائل الاتصال الجماهيرى . إن هذه الادوات العاثية هى فى حد ذاتها محايدة . تستطيع أن تقدم الخير وأن تبث الشر ، حسبما يوجهها من يملكون هذا التوجيه فى انجلترا وإيطاليا استطاع التليفزيون ، لدى النظرة الجادة له . أن يقدم خدمات كبرى للأعمال الأدبية . قدم الانجليز مسرحية طويلة من عدة أجزاء كتبها الشاعر توماس هاردى بعنوان : « الأسرات » ، فلاقى نجاحا كبيرا . ولم تكن من قبل إلا كتباً فوق أرفف المكتبات العامة ودور بيع الكتب . علاها التراب من فرط الإهمال .

وفى إيطاليا قدم التليفزيون رواية : دوستوفسكى المعروفة : « الأخوة كارامازوف » فى ثمانى حلقات نالت جميعا نجاحا منقطع النظير ، حتى لقد بلغ عدد من شاهدها على شاشة التليفزيون ثلاثين مليوناً من النظارة تحمسوا لهذا العمل الأدبى العظيم ، وسارعوا إلى اقتناء الرواية على شكل كتاب . وكان القائمون على هذا المشروع الناجح قد وضعوا فى حسابهم احتمال أن يرغب المشاهدون فى امتلاك عمل أمتعهم وغذى أرواحهم . فأصدروا طبعة خاصة من رواية دوستوفسكى . كان من نصيبها أن هجم عليها القراء مشتريين .

ويصدر مارتن ايسلين الناقد والباحث الأدبى والفنى، أن

البرنامج التليفزيونى الناجح فى انجلترا شاهده ما بين ١٦ إلى ١٧ مليون متفرج إذا ما اذيع فى فترة الذروة . فإذا تصادف وكان هذا البرنامج مسرحية تليفزيونية . لكان معنى هذا أنه لكى يصل العرض المسرحى التقليدى لهذه المسرحية ذاتها إلى رقم المشاهدين فى التليفزيون لوجب أن تعرض المسرحية ثلاثين عاما متصلة . وفى حفلات كاملة العدد .

هذه الإمكانية الهائلة للانتشار ، سوف يزداد أضعافا مضاعفة، حينما يصبح التليفزيون عالميا أى حينما يغطى الارسال التليفزيونى العالم كله . فيستطيع المشاهد أن يدير مفتاح جهازه ليلتقط البرامج المبتوثة من كل مكان فى العالم .

هنا يكمن الخير والشر معا . فقدرة طائلة على الانتشار مثل هذه جديدة بأن تفرق العالم فى طوفان من التفاهة أو الهزال . وهى قادرة ، من جانب آخر ، على أن تحقق الشعار السامى الذى طالما نادى به الخيريون من البشر : الثقافة للجميع .

هذه القدرة الهائلة ذاتها ، فى إمكانها أن تفيد كل وسائل التعبير الفنى والإعلامى والثقافى الأخرى : الصجيفة يمكن أن تذاع تليفزيونيا لتصل إلى أقصى الامكنة عقب دقائق من صدورها ومثل هذا يمكن أن يحدث للكتاب . وهو قد بدأ يحدث للمسرحيات، فخرجت منها تسجيلات تليفزيونية على شكل «كاسيت» يستطيع

المشاهد أن يستمتع بما يحويه من فن رفيع ، بمجرد تغذيته لجهاز التليفزيون .

وكذلك الحال فى ميدان الفنون التشكيلية فقد أتاح التليفزيون الملون لمشاهديه أن يستمتعوا بمحتويات المعارض الفنية مقدمة لهم مع تحقيق وشرح وتعليق ، يقوم به مقدم البرنامج أو الفنان صاحب المعرض .

بل أن التليفزيون الملون يساهم الآن فى نشر الوعى بالاشياء الجميلة من نبات وحيوان وأبنية وبشر . وذلك عن طريق اللوحات الجميلة التى يلتقطها مصوروه . ويقدمونها فيما بين فقرات البرامج وبعض هذه اللوحات تأتى عفويا . فقد شاهدت لوحة فنية رائعة لغروب الشمس فوق روما خلال مباراة كرة قدم كانت تذايع بالبت المباشر على العالم كله . ولا ريب أن هذه اللوحة قد لفتت أنظار غيرى . وتسربت إلى أعماقهم ، كما تسربت إلى أعماقى . وحظيت اللوحة الفنية هذه بملايين المتفرجين ، وليس بعشرات المئات ، كما يحدث فى حالة المعارض الفنية .

وقد ذكرت قبل التصوير الشمسى وعلاقته بالتصوير التشكيلى . قيل أن الأول سوف يقضى على الثانى ، والذى حدث أن الكاميرا قد حررت الفنان التشكيلى من دور المسجل . ومن دور راسم البورتريه المطابق للشخصية ، وجعلت فى إمكانه أن يغوص

فى أعماق الناس وأعماق الطبيعة باحثاً عن ذاته فيها ، ومسجلاً نظراته الشخصية لها .

أما الكاميرا فقد أسلمت أمرها إلى الكاميرا التليفزيونية ، وهذه تولت خدمة موضوع التصوير الفوتوغرافى خدمة أقدر . وجعلت منه شيئاً يشبه ما كان يتطلع إليه هيلمار أكدال فى مسرحية أبسن : «البطة البرية» من رفع التصوير الشمسى إلى مرتبة الفنون .

وبالطبع لم تقض الاذاعة المسموعة على الصحافة ، بل ساعدتها على الرواج ، فالخبر المذاع يدفع إلى اقتناء الخبر المكتوب . وإلى جوار هذا عاونت الاذاعة فى نشر اللغة المسموعة فى بلاد لم تكن تعرفها . واذكر أننى كنت من سنوات أسهم فى انشاء محطة للاذاعة فى أحد البلدان العربية . فاكشفت مع زملائى أن أهل تلك البلاد لا قدرة لهم على قراءة العربية الفصحى بالصوت العالى . فاستدعى الأمر أن ندرّبهم على هذا . فاكسبوا بمضى الوقت. مرانا على الأداء المسموع . ولم يقض التليفزيون على السينما . وإنما دفعها إلى تطوير نفسها فظهرت تقنيات جديدة فى صنع الافلام . وفى اختيار مادتها . وأهم من هذا كله أنه لا الاذاعة ولا السينما ولا التليفزيون استطاعت أن تقضى على فن المسرح بل أنه - وخاصة الاذاعة والتليفزيون - قد جذبت

جماهير المستمعين والمشاهدين إلى الاهتمام بالمشرح وفنانيه .
واستطاع فنان المسرح - من خلال تسجيلات الاذاعة والتلفزيون
- أن يشاهد نفسه ، وينقدها ، ويصحح أخطاءه ، كما استطاع
أن يحفظ فنه وأدائه من النسيان . وهي خدمة كبرى . كانت
السينما تؤديها على نطاق أقل اتساعا .

إذن . لماذا أقول أن فنان اليوم يجد نفسه فى موقف بالغ
الحرص وأنه يقف الآن أمام تحديات هائلة ينبغى عليه أن يتغلب
عليها . إذا ما أراد لنفسه ولفنه البقاء والتعايش مع ناطحات
سحاب القرن العشرين وما سوف يليه ؟

الاجابة على هذا السؤال تكمن فى الظاهرة التى أشرت إليها
منذ قليل . وهى قدرة المسرح على أن يعيش فى وجه منافسة عاتية
من أجهزة التعبير الاخرى .

لقد استطاع المسرح أن يحقق هذا الانتصار بفضل الميزة التى
يملكها من دون سائر الفنون ، وهى : أنه فن من دم ولحم . لا تقوم
له قائمة إلا إذا أداه فنانون من دم ولحم أمام جماهير من دم ولحم
إنه . دون بقية الفنون . ليس فنان معلبا . ولا هو فن مسجل على
نحو من الانحاء . وإنما هو فن حى . فن يتغير فيه مستوى
العروض المسرحية الواحدة من ليلة إلى أخرى بفضل مشاركة
واعية وصاحبة من الجماهير .

إنه الفن الوحيد الذى يسمح للجمهور بدور يؤديه ، بل ويدعو هذا الجمهور إلى هذه المشاركة الفاعلة ، بينما يقتصر المتفرج فى حالة الفنون الأخرى على دور المستقبل السلبى . مهما استحسن ومهما استهجن والفن الذى يراه أمامه ، لن يتغير .

المسرح إذن هو الفن الذى يلقي فيه الإنسان نفسه . والذى يجد له فيه دورا . سواء أكان ممثلا على خشبة أم متفرجا فى القاعة . وفى عصر تزداد فيه الميكنة . ويقوم بين الناس فى كل يوم حاجز جديد . حتى لا يعود المرء يشاهد نفسه أو يجد لها دورا إلا فى حلبة مصارعة الثيران ، أو فى ساحات لعبة كرة القدم . تعتبر هذه الميزة التى يختص بها المسرح شيئا ثمينًا .

ولقد ذكرت أنفا اللوحة الفنية العفوية التى اتحفنا بها مصورو التليفزيون فى إحدى مباريات كرة القدم . وقلت أن هذه اللوحة لا بد قد تسربت إلى نفوس مشاهدى المباراة على شاشة التليفزيون فحدث هنا - عفويا أيضا - ما نطمح إليه جميعا من أن يكون للفنون الجمهور المتحمس ذاته . الذى يؤم ملاعب الكرة . ويتحمس لها وينتصر بنصرها . ويقدم - أحيانا - على الانتحار من أجل نتائجها .

والمسرح هو الفن الوحيد القادر على أن يحقق هذا الحماس لنفسه ، لأنه فن جمعى ولأنه أقرب ما يكون - شكلا - إلى مباراة

كرة القدم وأدنى - موضوعا - إلى طبيعة الاجتماعات السياسية والثقافية الكبرى التي يتقرر فيها مصير الناس - وأحيانا مصير الإنسان.

لكن : لكى يحدث هذا ينبغي على الفنان أن يواجه التحدى الأكبر الذى يقف أمامه اليوم صلبا شامخا . صلبا ، لا يلين ، ألا وهو موقفه من النظام السياسى والاقتصادى والاجتماعى الذى يعيش تحته .

إن فنان اليوم مطالب إلى درجة تفوق بكثير ما كان يحدث فى الماضى . أن يعيش بين قومه وأن يعكس همومهم . وإن يستبصر آمالهم وأن يستشرق المستقبل لهم .

لم يعد هذا مجرد كلام بليغ يأتى على لسان ناقد فصيح مثل ماثيو أرنولد ، الذى قال ذات مرة : إن الناقد يعيش على أعلى قمة من قمم الوعي فى عصره . بل أصبح حقيقة واجبة . وإن لم تصبح بعد - ويا للأسف - واقعة .

على الفنان أن يعكس فى فنه ما يحس به الفرد العادى من انسحاق أمام عجالات الانظمة السياسية . العلاقة منها خاصة . عليه أن يجد لنفسه ولجمهوره دورا فاعلا أمام هذه العجالات . دورا ينجيه من الانسحاق . ويعطيه قدرة معقولة على تغيير الاشياء .

ذلك أن الفنان . بطبعه وتوجهه . هو من دعاة التغيير . أن راح
فنه يقتصر على أن يعكس الحاضر . ويربّت على محاسنه . ويخفى
مساوته في الظل . جاء هذا الفن جامدا . قصير المدى غير قادر
على البقاء لأكثر من سنوات .

أما إن كان الفنان ثوريا . فهو لا يريد أن يسمع إجابات .
وإنما هو يتوق إلى أن يلقي الاسئلة . إنه يتساءل . ويكشف
ويحاكم . ويشير إلى طريق التغيير . هكذا كان الفنان الحق دائما .

غير أن المشكلة أنه ما من نظام يسعده تماما أن يقوم الفنان
بهذا الدور الخطير . ان طبيعة الإنشطار السياسى الذى يعيشه
عالم اليوم ، قد جعلت مشكلة الانتماء أمرا بالغ الأهمية . أصبح
من الحيوى أن يعرف النظام تماما من له . ومن عليه فليس هناك
وقت ولا بصمة للتخمين . وهو غالبا يعتبر من ليس معه حرباً عليه
من أجل هذا تلج الانظمة على أن يقول الفنان نعم ، بدلا من أن
يقول : لماذا ؟ فإذا اتخذ الفنان موقف من يهتف : لن أقول نعم
قبل أن أعرف لماذا ، وضعته بعض الانظمة فورا على القائمة
السوداء . وهذا يعنى حرمانه من أشياء كثيرة قد يكون أيسرها
منعه من مزاوله فنه .

والمصيبة فى هذا . أن الفنان يكون فى غالب الأحوال على
صواب . وهو فى كل الأحوال يكون مخلصا كل الإخلاص . ليس
لنفسه فقط ، وإنما لوطنه أيضا ، وللإنسانية جمعاء .

إبان الحرب العالمية الأولى ، سرت فى بريطانيا موجة طاغية
حمقاء تدعو إلى كراهة كل ما هو ألماني . بصرف النظر عن
ماهيته ، وعن انتماءاته . وسواء أكان ألمانيا محبا للقيصر أم
محتجا عليه . وبدا هذا الموقف سخيفا ، وضارا ، وغير عقلانى
للكاتب المعروف برنارد شو ، فكتب يحتج عليه ، ويلفت النظر إلى
أن الحرب ليست عذرا يخول للانسان أن يتخلى عن إنسانيته .

وعلى الفور تعالت الاصوات ترجم برنارد شو بجلاميد الالفاظ،
وتشكك فى وطنيته . وتلمح إلى تورطه فى الخيانة . ولم يمنع
السلطة إذ ذاك من أن تزج بالكاتب الكبير إلى السجن ، إلا مقامه
العالمى . وخشية الفضيحة .

وقد رأى الفنان دائما لنفسه دورا فى الوضع السياسى فى
بلاده . أيا كان اللون الفنى الذى يستخدمه . كان وليم موريس
يقوم بدور سياسى نشيط فى تشكيل سياسة بلاده ، وذلك إلى
جوار اهتمامه بفنه وشعره . بل إن احتفائه الشديد بفن «الارتيزانا»
ليكشف عن موقف واضح له ضد عدوان الآلة على الفنون وعلى
روح الانسان . فى ظل مجتمع رأسمالى ضار كمجتمع بريطانيا
الصناعية فى القرن الماضى .

ومن قبله اهتم وليم بليك بفن الزخرفة الملونة للكتب . إلى جوار
شعره . الذى كان يفيض عطفًا على الانسان . وعلى أحواله . وعلى
الانسان المظلوم بوجه خاص .

وحين واجه ديكنز السخافات والمظالم الكثيرة التي كان مجتمع بريطانيا الصناعية يعج بها على أيامه . أعمل قلمه الحاد في جسم الظلم واستخدم كتاباته وسخرياته وسيلة للانتصاف للمظلوم من الظالم.

وحتى حين كان دور الفنان والاديب يقتصر على أن يقبس لبلاده قبسا من نور البلاد المتقدمة ويسعى إلى نشر ذلك النور بين مواطنيه . كان هذا موقفا ثوريا واضحا لم تغفل عنه السلطة أبدا . حدث هذا لرفاعة رافع الطهطاوى ولعبد الله النديم ولطه حسين ولحمد مندور وغيرهم . ومرة ثانية أقول أن المصيبة في أمر فرض الانتماء على الفنان . أن هذا الفرض يكون ضارا دائما . وعلى كل المستويات . فهو ضار للدولة والفنان والفن .

هناك دائما فنانون يحبون بلادهم ، ولا يريدون أن يخاصموا أنظمتها السياسية ولكنهم - مع هذا - يجدون أنفسهم مضطرين إلى الاختلاف مع خطها السياسى . فماذا يستطيع هؤلاء أن يفعلوا إلا أن يجهروا بخلافهم ؟

لو أنهم كتموه لكانت هذه هى الخيانة الفعلية للوطن . ولو أنهم أعلنوه لوقعوا فى المحذور . ولكن : أخطر من هذا كله . أن يحاولوا مماشاة ذلك الذى يعتقدون أنه خطأ . إذ ذاك يكتبون بأقلامهم ما ليس فى قلوبهم فتأتى فنونهم سطحية غير قادرة على

الاقناع ، لأنها زائفة فى المحل الأول وفى المحل الأخير . وتلك
خيانة للوطن والفن معا .

فى تقديرى أنه مالم تحل مشكلة حرية الفنان فى القول والعمل
فإن شيئا خطيرا حقا سوف يقع للإنسان . كل الايجابيات التى
أشرت إلى بعضها آنفا سوف ترتد سلبيات . سيقف الانسان
عاجزا . هشا ، ذليلا أمام أساليب الحكم عن طريق الميكروفون
ومكبر الصوت . التى سوف تتولى عنه التفكير . وتفرز له الاجابات
المقررة . وسوف يساعد على هذا أن ثمة إتجاها فى الدول القائدة
للتطور البشرى - أمريكا على رأسها - يدعو إلى اهتمام الشباب
بالتأهيل للمهن كالتجارة والطب والقانون ، على حساب الفلسفة
والتاريخ والأدب .

وفى مصر ارتفعت الصيحات مرارا بضرورة اعداد الشباب
لدراسة الموضوعات التى تؤهل للمهن المختلفة . وقد نشرت الأهرام
مؤخرا رسالة لأحد قرائها فى المملكة العربية السعودية حكى فيها
كاتبها ما اسماء : مأساة خريجى الكليات النظرية الذين ذهبوا
يبحثون عن عمل فى السعودية . لقد أغلقت فى وجوههم الأبواب
حينما سعوا إلى البحث عن عمل فى ميادين تخصصاتهم . فلما
عدلوا عن هذا البحث وقبلوا أعمالا عملية فى ميادين البناء
والرصف وما اشبه ، إنهالت عليهم الاجور المجزية . والكاتب -

لهذا - يدعو بلاده إلى الاهتمام بالمهن أولا وأخيرا ، على حساب الدراسات الانسانية طبعاً .

وقد وصفت نتائج مثل هذه السياسة التعليمية أحسن وصف على لسان النائب الأعلى لشتون الموظفين فى الولايات المتحدة حين قال : إن عمال الغد سيكونون أفضل علما ، لكن علمهم سيكون متعلقا مباشرة بعملهم ، وسيكون هناك عدد أكبر من خريجي المدارس التقنية ، فى تكنولوجيا الطب والعقول الالكترونية مثلا . وستتولى هذه المدارس إخراج الحرفيين الذين يعملون فى إصلاح وتشغيل الأجهزة المتطورة . وسيدرب الشباب على تشغيل وإصلاح أجهزة ذات تقنية عالية . عوضا عن العمل فى المصانع التجميعية .

وأسارع فأقول ان تدريب الشباب على الاعمال التقنية المفيدة أمر مهم بل هو حيوى الاهمية لتطور البلاد . خاصة البلاد النامية . ولكن الخطورة أن هذا الاتجاه يتخذ دائما شكل : هذا أو ذاك بمعنى أن التدريب المهنى ينظر إليه على إنه بديل - وبديل مفيد - من الاهتمام بما يسمى بالدراسات النظرية .

والواجب أن يسير أى مجتمع صالح فى الاتجاهين معا . قد يجد بلد ما أن مصلحته تقضى بأن يلح على التدريب المهنى

ولكنه لا ينبغي أن يرى فى هذا التدريب بديلا عن الدراسات الانسانية.

إن الدراسات الانسانية تخرج الانسان ذا النظرة الشاملة للأشياء بينما يقتصر خريج المدارس المهنية على ميدان تخصصه ولا يكاد يعرف شيئا كثيرا إلى جواره .

وخطورة إخراج أعداد كبيرة متزايدة من هؤلاء المهنيين . والإقلال فى الوقت نفسه من دارسى العلوم الانسانية تارة . أو الامتناع عن تهيئة الدراسات اللازمة لها تارة أخرى . إن جزءا مهماً من سكان البلد يصبح اذ ذاك مجرد خبير ، وليس مفكرا . يصبح والحال هذه أجد أن تتحول بسهولة إلى آلة شبيهة بالآلة التى يتولى اصلاحها وصيانتها . وما لهذا ينبغي أن تسير الانسانية.

لقد حلم بعض الفلاسفة بأن يتخلص الانسان يوما ما من قيود العمل ووصفوا العلم قائلين : هنا ينتهى الانسان كحيوان . ويصبح الانسان انسانا . وكان فى مأمولهم أن يقود التطور الصناعى والتكنولوجى إلى تحرير روح الانسان وتفكيره وعواطفه . فيتصرف مستندا إلى اقتصاد الوفرة - إلى الاهتمام بتلك الأشياء التى تعتبر الآن ترفا لا لزوم له : الفن ، والادب ، والتمثيل والموسيقى والغناء.

ولكن المشاهد الآن ، أن التكنولوجيا ، ومنجزاتها ومنتجاتها ،

قد أصبحت إلها يعبد فى الأرض ، فى سبيلها تنازل كثير من الشباب عن مثلهم وأحلامهم . وبتأثير منها أصبح مثلهم الأعلى : السيارة وجهاز التكيف وجهاز التسجيل وآلة السينما . وبينما كانت الاجيال الماضية من الشباب تحلم الأحلام العظيمة - بتحرير البلد أو تحرير الانسان . أصبح هم الكثيرين الكسب المادى وزيادته .

ولقد وجدت القرون الماضية من الأدباء من بصرها بعواقب الافراط فى الاهتمام بالتقدم المادى والآلى خاصة . وما اسطورة فرانكشتين إلا تحذير أولى ، تلتها مسرحية تشايك : «الانسان الآلى» . وحذر كافكا تحذيرا خطيرا فى روايته ! «المحاكمة» من أن يتحول الفرد فى العصر الحديث إلى مجرد رقم . أو ملف . أو تقرير .

وكتب أدباء آخرون يدافعون عن حرية العقل البشرى التى تعرضها قوات العنف والملاحقة للجنون أو الإبادة .

إن الاجيال القادمة قد لا تجد من بين فنانيها من يؤرقه هذا الشبح المفزع . ويحمله على التعبير الفنى عنه . تحذيراً لمواطنيه وتبصيرا . بل إن الاجيال القادمة . لو سادها الخبراء وحسب قد لا ترى شيئا خطيرا فى أن تعمل دون أن تفكر . بل قد لا تشعر أن هناك ما يدعو إلى أبعد من التفكير المباشر فى أمور الحياة العملية .

ومن هنا تأتي أهمية الالاحاح على أن تواكب الدراسات الانسانية التأهيل النفسى. إن هذه الدراسات هى التى تحمل التفسير ، وهى التى تشير إلى الطريق . وهى التى تخاطب فى الانسان أئمن ما فيه : روحه وعقله .

ومن جهة أخرى فإن قضية الفنون والآداب فى حاجة دائمة إلى من يدافع عنها . حتى ضد أولئك الذين يشتغلون بها . لقد هزأ برنارد شو فى أحد أجزاء مسرحيته الخماسية : «العودة إلى متوشالغ» من الفن والأدب . واعتبرهما لعبا تلعب بها الانسانية فى فترة طفولتها . فإذا ما امتد تاريخها إلى ٣٣٠٠ سنة بعد الميلاد . وهو التاريخ الذى تستشرفه المسرحية ، أصبحت هذه اللعب نسيا منسيا .

ورغم أن برنارد شو قد كان يتطلع فى مسرحيته هذه إلى مصير للانسانية ينوى فيه الجسد ولا يبقى إلا العقل فى نومة كبيرة من الفكر الخالص . فإنه لم يخف فى بعض مسرحياته الأخرى ، مثل : «الانسان والسوبرمان» إعجابه بالخير التقنى ، القادر على إدارة الآلة ، والعناية بها ... ووضع هذا الخير موضع المقارنة مع الانسان الحالم الذى لا تتجه أفكاره إلى أرض الواقع . وجعل شو نتيجة المقارنة فى صالح الخير التقنى .

|★★★|

إن عبادة التكنولوجيا ومنجزاتها . وإهمال العقل البشري
المقدس . أو التقليل من شأنه هو أكبر التحديات التي تبرزها
الحداثة ، وتشعرها في وجه الانسان .

وليس أمامنا من سبيل آخر لمنع هذا التحدى من شراء عقولنا
وأرواحنا وتحويلها إلى بعض من بضاعة التكنولوجيا سوى أن
نلح، ونلح دائما ، وفى كل مكان ، وفى كل مناسبة ، على أن
الانسان هو المهم . وهو الاثمن ، وهو الذى خلقه الله يقبس من
روحه . وميزه على سائر خلقه بالعقل ، والخيال ، والقدرة على
تخطي الصعاب .

الثقافة والإعلام

يذكر الدكتور ثروت عكاشة في مذكراته (ص ١٩٢ وما بعدها^(١)) قصة لقاء تم بينه وبين وزير الإعلام الدكتور عبد القادر حاتم . وكان الدكتور عكاشة قد شكّا في اجتماع مجلس الوزراء من تضارب وإنعدام التنسيق بين وزارته ووزارة الإعلام ، ودعا إلى فض الاشتباك الذي يحدثه الإعلام وأجهزته القوية (الصحافة . الاذاعتان المسموعة والمرئية ومصلحة الاستعلامات) بالتدخل في صميم عمل وزارة الثقافة من مسرح ونشر كتب وتحقيق تراث ، وذلك بأن تلزم كل وزارة حدودها . وتصبح وزارة الثقافة وحدها وزارة للثقافة دون تدخل خارجي وتلزم وزارة الإعلام حدودها هي الأخرى فتقتصر على مواد الإعلام ، ولا تمتد يدها الطويلة إلى حقل الثقافة إلا بالقدر الذي يدعم النشاط الثقافي لوزارة الثقافة ولا يعارضه أو يشوهه ، أو يحجبه جملة وتفصيلا .

وجاء الدكتور حاتم لينهى لوزير الثقافة أنه فاتح جمال عبد الناصر في أمر ما دار من حديث ، وأن الرئيس قال له : أنت ملزم بتنفيذ تعليماتي .

(١) الطبعة الشعبية - دار الهلال .

ولما ذهب الدكتور عكاشة ليراجع عبد الناصر فى أمر ما نقله إليه وزير الإعلام ، فوجىء بالرئيس يؤيد مقال وزير الإعلام ، ويزيد عليه أنه يؤمن بقيام تنافس بين وزارتین من وزارات الدولة فى الاعمال الفنية والادبية ، وأنه لا يرى أن يكون العمل الثقافى حكرا على وزارة الثقافة وحدها .

أيد هذا الكلام ما كان يُنقل إلینا دائما من أن مشروعات وزارة الإعلام تعبر عن وجهة نظر عبد الناصر شخصيا ، وأن وزير الإعلام كان - إلى حد كبير - مجسداً لوجهة النظر هذه .

وموقف عبد الناصر من الثقافة والإعلام يحتمل كثيرا من التأويلات كان يصرح فى بعض المناسبات بأن على الفن أن يمسح هموم الناس ، ويسرى عنهم ، وكان يضرب المثل بنفسه ، إذ يعود إلى بيته مثقلا بأعباء الحكم ، فيجد فى فيلم سينمائى خفيف بعض الراحة . وكان يضيف أن العامل الذى يجهد ساعات طوالا فى أرضه أو فى مصنعه ، له كل الحق فى كل ما يرفه عنه ويسليه .

إلى جوار هذا كانت نظرة عبد الناصر للفن والثقافة نظرة تسييسية فى المحل الأول . يقرب الفن والثقافة إلى قلبه طالما خدما الخطة السياسية العامة للبلد الذى تولى حكمه . لهذا نراه يوصى

فتحى رضوان بأن يهتم بإنشاء فرقة للفنون الشعبية ، بعد أن عجز صلاح سالم عن أن يقوم بهذا العمل ، لكثرة مشاغله ، وقلة قدرته على التنفيذ (١) .

ونراه أيضا يفطن إلى القيمة الجماهيرية والدعائية التي تمثلها أم كلثوم فى مصر وباقى أجزاء الوطن العربى . فيقول لفتحى رضوان أنه يسهر مع أم كلثوم حتى نهاية حفلاتها فى الاذاعة . وأنه يدرك أن طول حفلاتها يكلف بعض الناس - الرسميين خاصة - عنتا كبيرا . فقد حدث فى إحدى الحفلات أن خرج الضيوف فوجدوا عدداً من الضباط نائمين تماما على مقاعدهم . وكان الملك حسين واحداً من الضيوف فخرج بعيون حمراء ، يتمايل من شدة التعب . وعلق عبد الناصر : إن محاولة تغيير هذا الوضع هو وقوف فى وجه التيار . فلما أسهب فتحى رضوان فى وصف الأثر المدمر لطول السهر على الناس ، إذ يستيقظون وهم يشكون من الصداع ، وجوهم صُفر وشهيتهم مفقودة ومزاجهم عكر بعد أن ناموا إلى ظهر اليوم التالى ، قاطعه عبد الناصر بقوله : أنا معك . وسيتغير هذا الوضع قبل طويل وقت . ثم أضاف : «بس أوعى تغضب أم كلثوم» . وضحك فتحى رضوان وأجاب : لا سبيل لإغضابها .

(١) ٧٢ شهرا مع عبد الناصر . كتاب الحرية - ١٩٨٥ .

والمتمثل لهذا الكلام سرعان ما يتبين أنه يشرح بأمانة موقف حكومة الثورة من الفن ، فهو اشاعة البهجة والتسلية فى الناس ، أيا كانت النتائج . ويتبين أيضا أن هذا نهج رئيسى فى سياسة الإعلام . فلا تزال الشكوى تتصاعد من بعض العقلاء بأن اسراف الاذاعة والتليفزيون فى السهر يعطل الانتاج ، وأحيانا يدمره ، ولا تزال وزارة الإعلام تتجاهل الاحتجاجات الكثيرة فى هذا السبيل ، بل وتمضى قدما فى زيادة ساعات الارسال وانشاء محطات البث الاذاعى والتليفزيونى ، ذلك أن الهدف هو تغطية الناس بغلالة من الوهم والبهجة الزائفة ، حتى ينصرفوا عن الشكوى من متاعب حياتهم .

كما أن طول ساعات الارسال يضمن لرئيس الجمهورية أن تظل صورته وأخباره وتنقلاته موجودة دائما فى أى ساعة من ساعات النهار أو الليل ، بفضل الاقمار الصناعية والتسجيلات العديدة التى تتخلف عنها ، والتى تُقطع البرامج بسببها لكى تذاغ المادة الإعلامية المطلوبة .

ولقد طالما أوضحت للدكتور ثروت عكاشة أن الفرق بين وزارة الإعلام ووزارته كبير فيما يخص قدرة الوزارتين على الدعوة للنظام . كنت أقول له : وزير الإعلام يلصق صور عبد الناصر على

شاشة التليفزيون ساعات طويلة تمتد إلى خمس ساعات متصلة .
فماذا تستطيع وزارتك أن تقدم في هذا المضمار ؟

إن نظام الحكم الذى تمخضت عنه ثورة يوليو هو نظام إعلامى
فى المحل الأول . هو أشبه ما يكون بنظام الحكم عن طريق
مكبرات الصوت ، الذى يقول الانجليز أنه سائد فى دول العالم
الثالث . فإن التفت الحكم بعد هذا إلى الثقافة فهو يراها بطيئة
الحركة ، قليلة العائد ، لا يحس بها لا الحاكم ولا الناس فى التو
والآن ، كما هو حال المادة الإعلامية .

ولقد طالما شكوت - أنا شخصيا - من هذا الوضع وطالبت
فى أكثر من مذكرة بأن توجه بعض الأموال التى تتفق فى إصدار
مجلات : مثل بناء الوطن ، إلى أعمال أكثر فاعلية وأطول دواما .
وذكرت فى بعض هذه المذكرات أننى بنفسى شاهدت أعداد مجلة
بناء الوطن مكومة فى حجرات أكثر من سفارة مصرية فى
الخارج ، لم يكلف المسئولون أنفسهم عناء فض أغلفتها ، لادراكهم
عدم جدوى الدعوة الفجة والمباشرة فى الوصول إلى الناس
وخصوصا فى بلاد الغرب ، حيث الحقائق متاحة والقدرة على
التمييز كبيرة ، ولا أحد يريد أن يؤمن بأن فلانا عظيم لأن مجلاته
تقول أنه كذلك .

وقد اقترحت فى المقابل أن تقوم مصر بإنشاء مركز ثقافى

متعدد النشاطات «فى بيروت» التى كان الناس أيامها يشكون من أنها تسحب البساط من تحت قدمى مصر . وقلت لو أننا بنينا مركزا ثقافيا يقدم المسرحية والفيلم والكتاب وجميعها كانت تتمتع بازدهار كبير فى الخمسينيات حتى أواسط الستينيات ، لنقلنا معركة الثقافة إلى قلب العاصمة التى يقال أنها تحاول أن تنتزع منا فضل السبق .. غير أن هذه المذكرات لم تلق احتقالا - أى احتفال بها ، وظلت وسائلنا الإعلامية عاجزة ، كسيحة ، وفى بعض الأحيان باعثة على الهزء .

على أن هناك نقطة مهمة فى موقف عبد الناصر من أم كلثوم تثبت بعد نظره . سيدة الغناء العربى كانت عاملا فنيا موحدا للعرب جميعا من الخليج إلى المحيط وأى محاولة للتقليص من نشاطها - كما كان يدعو فتحى رضوان - كان كفيلا بأن يفقد مصر بعضا من نفوذها الفنى الذى هو عدتها دائما فى حال يسر وعسر .

والدليل على ذلك أنه ما أن وقعت الهزيمة على رؤوسنا ، حتى هبت أم كلثوم تغنى فى كل بلد عربى استضافها ، وجمعت لبلدها عملات أجنبية كانت فى أشد الحاجة إليها كما اسهمت فى رفع الروح المعنوية لمصر ولباقى العرب بعد الهزيمة الموجهة .

نستخلص من هذا الكلام أن ثورة ٢٣ يوليو كانت منذ البدء

منحازة إلى الإعلام على حساب الثقافة ، وأن هذه سياسة كانت تتبع من طبيعة الحكم ذاته . والدليل على ذلك أن مشروعات الإعلام كانت تعرف طريقها إلى التنفيذ بسرعة غير عادية . كانت الدولة لا تبخل بالمال ، وكان المال - كما فى حالة انشاء التلفزيون - يصل إلى وزارة الإعلام ، ولا يمر على وزير المالية كما تقضى الضرورة .

وقد تعتمد وزارة الإعلام أن يبدأ التلفزيون بطريقة تتحدى الإمكانيات الفنية والتجهيزات الآلية المتاحة . كان لابد أن يولد التلفزيون عملاقا ، بقناتين لا قناة واحدة ، يتعهدا المسئولون حتى تنضج ثم يفكرون فى إنشاء القناة الثانية .

وتعمدت وزارة الإعلام أن تدس أنفها الكبير فى المسرح . وهنا أيضا كان التشديد على الدخول الكبير : عشر فرق مسرحية ، تعهد المسئولون عنها لوزير الإعلام بأن توفر للتلفزيون مائتى مسرحية فى السنة . وفى حقل النشر ارتفع شعار المستفز : كتاب كل ست ساعات ، وتوفرت فى الحقلين مسرحيات أغلبها ردىء ، وكتب لا تستحق ثمن الورق الذى طبعت عليه .

واشتعل العراك بين وزارتي الثقافة والإعلام . وفُقد الانضباط تماما فى أجهزة وزارة الثقافة - المسرح خاصة - بعد أن أخذت فرق التلفزيون المسرحية تزايد على وزارة الثقافة فى أجور الممثلين والمخرجين . وقالت السيدة نعيمة وصفى ذات مرة أنها «معينة»

على مسرحية «جلفدان هانم» بأربعمائة وخمسين جنيهاً في الشهر . وكان أقصى ما يمكن للمسرح القومي أن يقدمه لا يتعدى خانة الأربعين أو الخمسين بكثير ، وذلك للنجم أو النجمة .

وكان من مظاهر عدم الانضباط أن أصبح للفنان أو الكاتب جهة أخرى يرجع إليها إذا ما رفضت أعماله أو جهوده لأنها لا ترقى إلى المستوى المطلوب . وقد حدث بالفعل أن اعتذرت مؤسسة المسرح عن تقديم مسرحية لطفى الخولى «الارانب» ، فغضب غضباً شديداً وأقسم لينتقم . وكان انتقامه شعاراً ما لبث أن رفعه هو : أهمية اتصال المثقفين بوزارة الإعلام . ومن أجل أن يتحقق هذا الاتصال أنشئ مسرح توفيق الحكيم ، الذى أخرج مسرحية «الارانب» كما أراد لطفى الخولى .

ولازلت أذكر كيف جاعنى أحد كتابنا البارزين ومعه مسرحية – لا أذكر اسمها الآن – وقال لى أن التاكسى ينتظره فى الشارع ، وأنه يريد من المؤسسة أن تكتب له خطاباً يفيد أنها اختارت المسرحية للتمثيل . وأدركت على الفور أن الكاتب يريد أن ينتزع من مسرح التليفزيون أكبر أجر ممكن بتهديده بأن جهة أخرى حريصة على أن تشتري المسرحية .

وقد تحدثنا طويلاً فى الأثر الفنى المدمر الذى أحدثته فرق التليفزيون فى الفنانين والمشاهدين ، ولكننا لم نتحدث بما فيه

الكفاية عن ما حدث بالفعل من شطر الحركة الفنية شطرين متنافسين أولا ، ثم متناحرين من بعد ، ثم متقاتلين آخر الأمر .

ففى الجو المحموم الذى أشاعه التليفزيون ومسرحياته ، لم يتورع الصديق عن أن يكتب ضد صديقه ، وانقسم الفنانون شيعا واحزابا ، وظهرت تكتلات تجمع اناسا لم يكونوا يجتمعون من قبل، وأصبح منظر بعض هؤلاء كراقصات الرسوم الفرعونية القديمة ، يمدون اليدين إلى المؤسسة والتليفزيون معا ، سعيا وراء المكسب وحسب .

كذلك استبد الغضب بوزير الثقافة ، الدكتور ثروت عكاشة ، فاشترى صفحتين من جريدة الاهرام مלאها الفنان بالرسوم الكاريكاتورية اللاذعة ضد أجهزة الإعلام ، والمسرح التليفزيونى بالذات . وبعض هذه الرسوم تجاوزت حدود اللياقة بالفعل . كما أن «الردح العلنى» بين وزارتین من وزارات الدولة كان منظرا كثيبا لا يدعو إلى الاحترام . وقد كانت نتائجه سلبية على وزارتى الثقافة والإعلام معا ، فتقلص المسرح الجاد فى وزارة الثقافة ، ومضى مسرح التليفزيون يقدم مواد مسرحية ليست فوق مستوى الشبهات ، بعضها شديد الهزال ، خاصة ما قدمه المسرح الكوميدى .

أما مسرح الحكيم فما لبث أن أصبح معقلا للدكتور رشاد

رشدى يوجه منه مسرحياته التى تزعم أنها تدافع عن حرية التعبير فى وجه الحاكم الغاشم المستبد . وهو وهم أشاعه الدكتور رشاد طيلة حياة عبد الناصر ، ثم ما لبث أن انكشف أمره حين انضم الدكتور إلى سياسات أنور السادات القمعية .

وقد أوضحت معركة الضحك الهادف فى مقابل الضحك الفارغ العقل ، أن أجهزة الدولة الرسمية تؤيد ملوك الضحك ولا تنظر بعين الرضا إلى مسرحيات كوميدية هادفة مثل «عسكر وحرامية» التى كتبها الفريد فرج ليعرى بعض أوجه الفساد فى الجمعيات الاستهلاكية وفى الدولة بصفة عامة . وحين جاء أفراد من فرقة الفنانين المتحدين ، التى تكونت عقب عودة المؤسسة فى ١٩٦٦ ، جاءوا يطلبون مسرحيا يعملون عليه قلت لهم أن إعطاء مسرح ينبغي أن يقابله تقديم مسرحيات بعيدة عن الاسفاف ، ولا يمكن للمؤسسة أن ترفع شعار الضحك المفيد من جهة ، وتشجع الضحك الهازل من جهة أخرى .

ويومها قابلت ملوك الضحك واحدا وراء الآخر ، وأوضحت لهم أن المؤسسة تقدر مواهبهم ، وترجو أن توظف هذه المواهب فى خدمة الناس وليس فى تخديرهم . ولم يستجب لهذه الكلمات أى منهم . وبدا لبعض الوقت أنهم فى حيرة ، وفجأة حصلت فرقة الفنانين المتحدين على مسرح مدرسة اللىسية ، المخصص لنشاط

المدرسة وحسب ، والذي كان من المتعذر استئجاره لغير هذا الغرض . فتح المسرح من أوسع أبوابه ، وكان واضحاً أن جهة عليا وراء هذا التطور . فتح المسرح لكي يقدم مسرحيات من طراز البيجاما الحمراء ، وعفريت مراتى .. إلخ .

ومن ثم بدأت حملة مسعورة للسخرية من شعار الضحك الهادف ، واطهاره بمظهر المطالب بالمسرح الثقيل الظل . غير أن المؤسسة لم تعبأ بهذه الحملة ومضت فى طريقها لترشيد وتطوير الضحك ، كما رشدت الرقص الشعبى ، ومسرح العرائس والعباب السيرك . ويوم جاءنى فؤاد المهندس يطلب أن تشترك المؤسسة واياه فى انتاج مسرحية : « سيدتى الجميلة » أعربت عن استعدادى للاسهام شريطة أن يصلنا النص ونقرأه ونقره . وخرج فؤاد المهندس من اللقاء ولم يعد . حتى قابلته بعد ذلك فى مكتب الوزير شعراوى جمعه الذى دعانى واياه لى نتبادل الأفكار حول موضوع الكوميديا . غير أن فؤاد المهندس وحده هو الذى قابل السيد شعراوى جمعه . سمعت من فؤاد بعد سنوات أن السيد شعراوى قد أوصى فؤاد بالاستماع إلى وجهة نظر المؤسسة .

وليت فؤاد كان فعل . وليت غيره انصتوا لصوت العقل ، بدلا من الانصات إلى رنين النقود فى شباك التذاكر . أذن لاستطاع ملوك الضحك أن يطيلوا فى أمد بقائهم ، فلا يخفون واحدا وراء

الآخر ، لأنه لا ركيزة لهم يستندون إليها سوى القدرة على
الاضحاح.

ومع ذلك ، فقد كانت معركة الضحك مفيدة لملوك الضحك من
بعض النواحي . فقد أخذت فرقة الفنانين المتحدين . بعد «سيدتى
الجميلة» تعترف بالنص الجيد ، والمخرج المدرب ، والكاتب ذى
التجربة . ومن ثم ظهرت مسرحيات «مدرسة المشاغبين» التى
حملت - رغم نواقصها الكثيرة - رسالة انسانية عميقة الجذور
وهى : أن الحب وحده ، وليس العسف ، أو القمع ، كفيل باصلاح
ورد المنحرف إلى الطريق القويم .

وبلت ذلك مسرحية : «شاهد ما شفش حاجة» التى تتعرض
لموضوع عالمى الانتشار شديد العصرية ، وهو انسحاق الفرد
الاعزل الشريف أمام أجهزة الملاحقة ، وتعتت الاجراءات
القضائية، وعجلة الدولة بصفة عامة . وهو الموضوع الاثير لدى
تشابلين ، والذى أصبح ركيزة أساسية فى كوميديا عادل إمام .

وقد كان عادل إمام هو الوحيد - بين ملوك الضحك - الذى
فطن إلى أهمية الاستناد إلى موقف واضح من المجتمع . وكان
الموقف الذى اتخذه هو دعم الفقراء والمغلوبين على أمرهم
والانتصار لهم من كل سبيل . وبهذا سار على نهج الكوميديين
الكبار وكون لنفسه شخصية كوميدية مستقلة تجمع بين الفرد

المطحون والفرد الذكى الذى يستطيع أن يدافع عن نفسه وينتزع حقوقه من خصومه . أى جمع بين شخصيتى : الغلبان والشاطر ، الذى يعرفه تراثنا القصصى معرفة وثيقة . وبذلك ضمن عادل إمام لنفسه عمرا فنيا طويلا ، لازال يغذيه بالأعمال المتجددة الرؤى ..

وفى المقابل ، لا يزال عبد المنعم مدبولى يقدم كوميدياه المستندة - أساسا - إلى فنون الإضحاك الشعبية ، التى هو أبرز ممثليها فى بلادنا . وبفضلها ظل باقيا حتى الآن ، وإن لم يتخذ المواقف المبدئية فى اختياراته للأعمال ، بل هو يؤدى عمله على نهج احترافى صرف ، يتقبل كل عمل يتيح له فرصة التعبير عن نفسه دون أن يشغل باله بأثر هذا على فنه بصفة عامة .

★★★

غير أن الكلام عن موقف عبد الناصر من الثقافة والفنون جميعا ، يظل ناقصا لو وقفنا عند هذا الحد . فرغم تحيز الزعيم للإعلام ؛ فإنه لم يهمل أبدا جانب الثقافة . وها نحن قد رأينا أنه أوصى فتحى رضوان بإنشاء فرقة للفنون الشعبية ، ومن بعد أوصى ثروت عكاشة بإنشاء فرقة عصرية للسيرك . وفى عهده أنشئت قصور الثقافة وإدارة الثقافة الجماهيرية . ووزارة الثقافة نفسها - ثامن وزارة فى العالم اجمع ، والأولى فى أفريقيا والوطن

العربى . كما انشئت مشروعات الصوت والضوء واقامت مؤسسات للمسرح والسينما والكتاب .

و حين ذهب عبد الناصر ليشهد مسرحية : «دموع ابليس» من تأليف فتحى رضوان سر بالعمل أيما سرور ، وناقشه فيما بعد فى الجلسة التى تلت لمجلس الوزراء وكان ظاهر التهلل كلما اثنى واحد من الوزراء على المسرحية . وكان عقب مشاهدة «دموع ابليس» قد طلب إلى فتحى رضوان أن يقدم فيلما عن حياة محمد فريد . وقال لوزيره أنه شاهد فيلم مصطفى كامل - قصة فتحى رضوان - وكان طوال عرض الفيلم خائفا على مصطفى كامل ومشفقا من أن يموت ، مع أنه يعرف أنه مات منذ أكثر من نصف قرن . وأضاف : هذا هو سحر العمل الفنى الجيد .

و حين كانت اوبريت «ياليل ياعين» لاتزال فى طور الإعداد ، اشتدت الحملات الصحفية المفرضة عليها . ولم يرد فتحى رضوان على هذه الحملات . مما اغضب عبد الناصر الذى اعتبر أن الهجوم عليها هو هجوم على شخصه أيضا ، مادام هو مسئولا عن كل الوزارات . وقال عبد الناصر لوزيره ، أنه سمع أيضا بمسلسلة إذاعية عن عبدالله النديم ، وكان فتحى رضوان قد اقترح أن يخرج إلى الناس فيلم عن حياة المجاهد الوطنى الكبير .

إذن فعبد الناصر لم يكن مُعرضا عن الأعمال الفنية . ولكنه

كان يفضل أن تكون جماهيرية التوجه . من هنا كانت توصيته
بانشاء فرق العروض المسرحية التى تعتمد على فنون الفرجة كلها ،
وليس على الكلمة وحسب : مثل السيرك وفرقة الفنون الشعبية
واوبريت باليل ياعين وما اشبه .

وهو كان دائم المتابعة لمجلة «المجلة» التى أصدرها فتحى
رضوان وجعل منها منبرا للثقافة الرفيعة . وأحيانا كانت تصلنا
ملاحظات له على ما ينشر ، مكتوبة بخط يده . وذات مرة طلب أن
يعاد النظر فى طريقة التحرير واختيار الموضوعات مضيفا أن
المجلة - الآن - ذات طبيعة جامدة ، غير متطورة . وقد دفعت هذه
الملاحظة الاخيرة الوزير ثروت عكاشة إلى الاستعانة بالخبرة
الصحفية لوكيل وزارته عبد المنعم الصاوى لتحريك الجمود الذى
رآه عبد الناصر .

وأنا أورد هذه الواقعة لما فيها من دلالة ، وليس لأن ما رآه عبد
الناصر من جمود كان جمودا فعلا !

★★★

إذن ماذا تقول فى الثقافة والإعلام فى عهد عبد الناصر ،
وكيف نفسر ما طرأ من توغل للإعلام وتوحش فى الهجوم على
الثقافة ؟ فى رأى الشخصى أن ما نادى به عبد الناصر من
منافسة بين الجهازين الخطيرين كان يمكن أن يتم فى حدود

معقولة ، ولو أنه تم لاستطعنا أن نقلّم من مخالب الإعلام ، ونرشد انتاجه ونجوله إلى الوجهة السليمة فى الحدود التى تسمح بها دولة قامت على اعتماد الإعلام ركيزتها الأولى فى الوصول إلى الجماهير بالمبادئ والاهداف التى تدعو إليها .

غير أن هذه المنافسة لم تتم ، وبدلاً منها استعرت الحرب التى أشرت إليها أنفا . وقد كان من رأى أن وزارة الثقافة كانت تأخذ الأمور بعصبية شديدة - وأن الإعلام كان يفيد فائدة غير مشروعة ولا مبررة من الميزة التى منحت له . أصبحت وزارة الإعلام وسيلة لبناء مجد الوزير الشخصى ؛ بدلاً من بناء الإعلام كجهاز عصى متطور . وبدلاً من الدراسة والتأنى ، أخذ الإعلام بمبدأ التوسع الأفقى ، دون كبير احتفال بالمضمون أو النتيجة . وقد نُقل إلينا أن الدكتور عبد القادر حاتم كان يقول لحواريه ، فى معرض الثناء على جهود مساعده حسن حلمى : «أنه يملأنى مشروعات» فالعبرة بعدد المشروعات وليس بمدى جدواها .

وقد كان رأى الذى اثبتته فى كتابى : «المسرح فى الوطن العربى» من أن المعركة بين الوزارتين كان يمكن التخفيف من وقعها على المثقفين والإعلاميين معا ، موضع اعتراض من الزميلين: |فؤاد دواره وفاروق عبد القادر . وقد كتب فاروق فى معرض نقد الكتاب أن رأى الذى ذهبت إليه لا يقوم على أساس

من الواقع . ففي رأيه أن الاشتباك بين الوزارتين كان مقصودا ومرتبيا ، وكان الهدف منه تغليب اتجاهات التسطيع وتغيب العقل على اتجاهات بناء العقل وإقامة الشخصية القومية . ذلك أنه في داخل الثورة كان هناك قوى محددة تعمل لحساب الثورة المضادة ، وهى القوى التى وجدت فرصتها الذهبية فى أعقاب الهزيمة ، فعصفت بكل ما هو جاد وفاصل وقيم فى حياتنا الثقافية والفنية .

وكان فؤاد دواره يرى رأيا مشابها . ومع تقديرى للرأيين أقول: إن المؤامرة كانت تتم فى داخل بعض الاجهزة . وأن أجهزة أخرى لم تكن طرفا فيها . عبد الناصر نفسه لم يكن طرفا ، بل كان - فى النهاية - الطرف المجنى عليه .

وأقول كذلك أنه فى بعض المناسبات أمكن إقناع وزير الإعلام بأن يوافق على إنقاذ إحدى الفرق الفنية المهمة ، مما تقدم ذكره . وأضيف أن ما كنت أدعو إليه من محاولة تعاون الثقافة مع الإعلام، لم يكن رأيا ابتكرته ، بل كان نهجا سارت عليه بعض تليفزيونات العالم . التليفزيون فى إيطاليا قدم برامج ثقافية كبيرة الجودة من بعض أعمال دوستيوفسكى ، ورفع شعار شاهد البرنامج واقرأ العمل . ذلك أنه طبع أعمال دوستيوفسكى التى تلفزت وطرحها للبيع ، فأقبل الناس على اقتناء الكتب مع مشاهدة البرامج .

وأنا أكتب هذا الكلام وأمامى ملخص للمناقشات التى دارت

فى مؤتمر طوكيو للمسرح الذى أقيم فى العاصمة اليابانية عام ١٩٦٣ تحت رعاية الهيئة الدولية للمسرح . وبدعوة من الهيئة القومية اليابانية للمسرح . وكانت الموضوعات المطروحة للمناقشة هى : دور المسرح فى العصر الحديث * موقف المسرح التقليدى ووسائل تطويره * الحاجات المادية والروحية للمسرح * مدى مساعدة الدولة والأفراد .

وعن هذه الموضوعات تفرع موضوع هام هو : موقف المسرح من التليفزيون والسينما والإذاعة . وكيفية تطوير المسرح بحيث يجتذب جمهورا كبيرا ، ويصل إلى فئات جديدة من المتفرجين مثل الشباب الذين يقبلون على التليفزيون والسينما ووسائل الترفيه الأخرى .

وقد انقسم المناقشون قسمين واضحين : القسم الأول نبه إلى خطورة التليفزيون على الفن المسرحى ، واعتبره عدوا سيهدد ذلك الفن . والفريق الثانى رأى فى التليفزيون صديقا فنيا قادرا على اجتذاب الجماهير العريضة للمسرح . وقد مال هذا الفريق إلى ضرورة إقامة تعاون وثيق بين المسرح والتليفزيون فى سبيل نفع الاثنين معا .

وقال مندوب الهيئة الدولية للمسرح إن السيارة الخاصة وليس السينما أو التليفزيون هى العدو الوحيد للمسرح . يريد . متع

الحضارة الحديثة التي يفضلها الشباب على دخول المسارح .
ولهذا طالب المندوب بضرورة بذل الجهود لتعويد الناس على المسرح .

وقال مندوب تايلاند : فى البلاد النامية ينبغى أن يقوم تعاون وثيق بين التليفزيون والسينما والمسرح بما يعود بالنفع على الحياة الفنية ككل .

وقال مندوب هولندا : إن التليفزيون فى بلاده ساعد على إيجاد حركة سينمائية ، وخلق نجوماً ، وحفز الناس على دخول المسرح لمشاهدة الفنانين على الطبيعة .

وقال مندوب إيطاليا : إن المسرح يتباكى على مصيره ، ويريد أن يتميز عن غيره من وسائل التعبير . وكان ينبغى أن يعترف بأن السينما والتليفزيون ينبعان من نفس المصدر ، وأنهما فى حاجة إلى المسرح ، مؤلفيه وكتابه - فى حاجة إلى روح المسرح .

وقال مندوب استراليا : من الواجب أن يطور المسرح نفسه بعد قيام التليفزيون . لقد جعل التليفزيون من اللقطة القريبة شيئاً محبوباً لدى الجماهير لأنها تربط الجمهور بالفنان ربطاً وثيقاً ورد المسرح على هذا ينبغى أن يكون تشجيع قيام المسارح الصغيرة التى يشعر فيها المتفرج بنوع من الألفة .

وتحدث المندوب الهولندى عما يجرى فى بلاده من محاولات لاجتذاب جماهير جديدة للمسرح ، فذكر دور نقابات العمال وكيف أن أحد رؤسائها تقدم إلى المشتغلين بالمسرح طالباً عرض مسرحيات أسخيلوس ، من التراث اليونانى القديم وكان الطلب جريئاً إلى حد كبير ولكن التجربة اثبتت أن العمال الذين دعوا لمشاهدة العرض استمتعوا به ، وبلغ عددهم أكثر من خمسين ألفاً، مما حفز رئيس النقابة إلى المطالبة بعرض إحدى مسرحيات شكسبير فى العام التالى .

وانتهى المؤتمر بتوصيات عدة أهمها - فيما يخص هذه المناقشة - جذب الشباب بتخفيض أثمان التذاكر وعرض مسرحيات تعبر عن اهتمامات الشباب وهمومهم ، وضرورة التحالف بين التليفزيون والمسرح .

أقيم هذا المؤتمر المهم فى عام ١٩٦٣ ، أى بعد عامين من قيام التليفزيون فى بلادنا . والرأى عندى أنه لو كانت هذه المناقشات قد وضعت موضع الاعتبار ، لأمكن وقف تدهور المسرح فى كل من وزارة الثقافة ووزارة الإعلام ، لا يعنى هذا أننى أوافق على قيام فرق التليفزيون المسرحية بالوضع الذى انتهت إليه . إذ تفاقمت من عرض مسرحى يقدم أمام الجمهور اسبوعاً أو نحوه ليضمن

للممثلين حرارة ونبض الجماهير إلى فرق ثابتة قائمة بذاتها ،
دخلت مع فرق وزارة الثقافة فى معركة غير متكافئة .

إنما عنيت بالتعاون ، أن يعمل الجهازان داخل إطار خطة
واحدة منسقة ومتكاملة فيقوى المسرح بالتلفزيون ، ويقوى
التلفزيون بالمسرح . من أجل هذا قلت فى مقابلة صحفية مع
الزميل راجى عنايت ، أجراها فى الستينيات لحساب جريدة
الجمهورية أن علينا أن نفعل كما فعل تجار الشاي ، إذ أخرجوا
إعلانا واحدا يشمل جوهر نشاطهم وجعلوه : «اشربوا الشاي» .
وكان علينا أن نفعل المثل : أن نرفع شعارا واحدا هو : اذهبوا إلى
المسرح !

المسرح الغنائى

حين رحل كاتب الأغنية العاطفية والمسرحية الموهوب حسين السيد فى أواخر فبراير ١٩٨٣ كتبت أحلل فن الرجل الذى ارتبط بالغناء الفردى وغير الفردى ، والذى تظهر فى اغنياته نزعة واضحة للكتابة للمسرح الغنائى .

ظهر فن حسين السيد للناس فى الأربعينيات ، وكان أول ما عرفه لنا اغنية كتبها كى يغنيها محمد عبد الوهاب فى فيلم : ممنوع الحب - أغنية :

اجرى اجرى اجرى

ودينى قوام وصلنى

ده حبيب الروح مستنى

وهى أغنية موقف الحبيب بُعد عن حبيبه فى المكان ، ولم يجد من يعيده إليه . - وفجأة - يظهر حوزى فيركب الحبيب عربته ويمضى يتغنى بكلمات الأغنية على وقع حوافر الحصان على الطريق . فى إطار هذا الموقف صاغ حسين السيد أغنيته ، وحل بهذا عقدة كان الفيلم متوقفا بسببها ، بسبب العجز

عن العثور على أغنية تصور الموقف وتدفع بأحداث الفيلم إلى
الأمم.

فالأغنية - بهذا الوصف - أغنية درامية في المحل الأول - فكت
عقدة الفيلم ، وفكت أيضا عقدة الأغنية العاطفية القائمة على
الكينسية المعرف : الحبيب الهاجر والمحذ الذليل .

وكان المسرح الغنائى قبل الأربعينيات - فى العشرينيات
والثلاثينيات ، قد حل مشكلة الأغنية بأن ربطها بالأحداث الدرامية
فى فن الأوبريت ، فانطلقت موهبة كبرى هى موهبة بديع خيرى
وبيرم التونسى تصور أحوال الناس المتعددة المشارب والطبقات -
مثل أغنيات الطوائف فى مسرحيات نجيب الريحانى وعلى الكسار .
وكان وجود المسرح الغنائى بقوة سببا فى أن تعرف كلمات
الاغنية طريقها إلى اللحن والأداء الحى على المسرح بفضل
ملحنين كبار من أمثال سلامة حجازى وداود حسنى وسيد درويش
وزكريا أحمد وأحمد صدقى ، ومن ثم تنوعت مقاصد الاغنية ،
وامتلأت كلماتها بطراجة الحياة المتجددة ، وتخلصت من شر ألفاظ
الكتالوجات التى وقعت الاغنية الفردية فى أسرها فيما بعد .

بل إن الاغنية الفردية من أوائل القرن كانت أكثر التصاقا
بواقع الحياة من نظيرتها فى الأربعينيات . كان هذه الاغنيات -
على ركاكتها وبذاعتها تنتابها فى غير اغنية - قريبة من واقع

الناس. اغنيات مثل : «جوزى اتجوز علىّ» و «من بعد تلاتاشر سنة» و : «كل إلا كده لا بس أرجع» . الأولى تشير إلى ظاهرة اجتماعية مؤلمة للمرأة تناولتها أغنية أخرى هي : «ياواخدة جوزى من علىّ» التى أزعم أنى سمعت عبد الوهاب يغنيها من خلال إسطوانة فى أواخر العشرينيات ! أما : «من بعد ١٣ سنة» فتصور مرحلة فى حياة منيرة المهدية إذ انفصلت عن زوجها بعد هذه السنين ، وتحتفى بالخلاص فى شكل أغنية . بينما تصور اغنية : «كل إلا كدة» حالة غرام حسى فاقع بين رجل وامرأة تصويرا لا تشوبه عقد ، ولا يزيّف الواقع بأن يصور الحبيبة كائناتا اثريا ساميا بينما محبها عاشق ذليل ، غارق فى الدموع ، يحبها رغم قسوتها وصدها .

وحين ظهر حسين السيد فى الأربعينيات كانت أنوار المسرح الغنائى قد خفتت ثم تلاشت ، وهاجرت الأغنية إلى الاسطوانة ، والإذاعة ، وتحول فن المسرح الغنائى إلى اسكتشات غنائية دخلت الأفلام كلون من ألوان زيادة المتعة فى فيلم ما ولم يبق من فن المسرح الغنائى إلا مظاهر قليلة فى أفلام بعينها مثل : «وداد» و «دنانير» و «سلامة» وكلها من غناء أم كلثوم . بينما نحا عبد الوهاب إلى تحويل حفلاته الغنائية إلى أفلام غنائية تعتمد الاغنية الفردية ركيزة أساسية تنسج حولها قصة الفيلم .

ومن ثم لم يكن أمام حسين السيد ، كى ينفس عن موهبته الواضحة فى الكتابة للمسرح الغنائى الكوميدى سوى اسكتشات الأفلام ، وفوازير رمضان ، وما كان يقدم له من فرص قليلة لإستخدام طاقاته ، مثل مسرحية «انت اللى قتلت عليوة».

والمتتبع للتغيرات التى كانت تطرأ على الأغنية منذ الاربعينيات لا يلبث أن يكتشف أن الاغنية الفردية كانت تسير فى تيارين متعارضين : كان شعر شوقى واحمد رامى - على سبيل المثال - يضيف على كلمات الأغنية جمالا ومقاما كبيرين ، غير أن هذا الشعر كان - فى الوقت نفسه - يمعن فى فصل الاغنية عن تربتها الشعبية . كانت الأغنية العاطفية على أيدى الشعاعرين الكبيرين تترنم بأفراح الفرد وأحزانه ، ومن ثم لم تلبث أن سقطت فى المواقف المتجمدة التى ورثها الشعر العربى عن شعر الفروسية فى القرون الوسطى - الحببية التى قد قلبها من صخر ، والحبيب المنكفىء على قدميها ، وهو غارق فى الدموع .

وكنوع من أنواع المعارضة لهذا التيار المتجمد والسخرية به والسعى إلى هدمه ، كان كاتب أغنية فكاوى آخر ، ومغموط الحق هو الآخر - فتحى قورة ، يستخدم خفة ظل محمود شكوكو واسماعيل يس للتدديد بكليشيهات الأغنية العاطفية . يقول فتحى قورة فى واحدة من أغنياته الساخرة :

الى باحبه وعد ولا جاش

ربط قلبى بقطن وشاش

أستناه ولا يستتاش

قلبه ما فيهش رطل غرام . !

غير أن هذه السخرية من قبل فتحي قورة ومن قبل غيره من كتاب الأغنية لم تكن ذات فائدة فى زحزحة الأغنية الفردية عن مركزها فقد كان موسيقيون كبار ومغنون كبار يعملون فى سبيل دعم هذه الأغنية . وإلى هؤلاء انضمت الإذاعة ، والاسطوانة وشريط الكاسيت والفيلم ، لتعميق مجرى الأغنية الفردية ، والبعد بها عن أسلوب غناء الجماعة ، أو الثنائى ، وذهبت بها كل الصيحات التى كانت تنادى بإعادة المسرح الغنائى إلى سابق عهده ، أو إعطائه الفرصة على الأقل ليثبت وجوده ، ليس فقط من أجل المسرح الغنائى نفسه ، بل ومن أجل انقاذ الأغنية الفردية من البركة الأسنة التى ترددت إليها فيما بعد ، والتى كان نفر غير قليل من المهتمين بالمسرح والغناء والموسيقى ، فى مواقع السلطة وخارجها ، يرونها واضحة فى الأفق ، بل إن فناني الاغنية الفردية أنفسهم كانوا يشعرون بوجودها قريباً منهم ، ففعلوا الأعاجيب كي يبقوا على مقام أغاني الفرد : نهبوا فى سبيلها وشوهوا الغناء الفولكلورى وبالفوا فى أحجام الفرق الموسيقية ، ونوعوا فى آلاتها

بلا داع فنى ، وعقدوا الاتفاقات العاطفية المصلحية لضمان اتصال
الألحان الفردية ، إلى أن وصلنا إلى حالة التوقف التام الحالية :
لا كلمات ، ولا ألحان ولا أصوات .. !

وصحيح أن المسرح الغنائى لا يقوم من فراغ ، بل هو مرتبط
ارتباطا ظاهرا بالفورات الاجتماعية . عرفناه من أوائل القرن
ونحن فى خضم النضال ضد الاستعمار البريطانى - ظهر سلامة
حجازى ومن بعده سيد درويش . ووصل المسرح الغنائى إلى نقطة
عالية إبان ثورة ١٩ وما بعدها . ثم قامت محاولة لإحيائه فى أوائل
الاربعينيات عن طريق اعادة إخراج واحدة من اوپريetas سيد
درويش هى «شهر زاد» واوپريت : «يوم القيامة» من ألحان زكريا
أحمد ، فلقينا نجاحا كبيرا . غير أن المسرح الغنائى عاد إلى
التعثر . وان ظل رغبة قوية فى ضمير عشاق المسرح . وهكذا
ترددت الدعوة لإحياء المسرح الغنائى بقوة بعد ثورة ٢٣ يوليو
المجيدة ، فقدم من جديد عملان من أعمال سيد درويش : «العشرة
الطيبة» و «الباروكة» ، وقدمت كذلك «يوم القيامة» و «مهر
العروسة» ، وجرى محاولة لغناء أوپريetas عالمية باللغة العربية ،
وتوفرت عناصر مهمة لقيام المسرح الغنائى : مخرجون ورسامو
مناظر وملحنون ، وراقصون على مستوى عال من التدريب قدمتهم
فرقتا رضا والفرقة القومية للفنون الشعبية فبدأ واضحا إذ ذاك أن
الجو كان مهيبا لقيام المسرح الغنائى مرة أخرى .

ولكن مصالح «الكبار» فى حقل الغناء والموسيقى وقفت عقبة فى سبيل المسرح الغنائى . الملحنون الكبار يضربون مواعيد عرقوبية لتقديم الألحان ، وهم يبيتون ألا يفوا أبدا بمواعيدهم مهما كانت الضغوط . المطربون الذين بنوا مجدهم على الغناء الفردى يرون فى المسرح الغنائى خطرا ، وعنتا ومشقة كبرى ، ثم - بعد هذا - فالعائد المادى لا يستحق الذكر .

وحين ظهر بليغ حمدى لأول مرة ، كان حلم حياته أن يقدم المسرح الغنائى . وقد قدم بالفعل عملاً أو اثنين ، ولكن التيار الجارف كان أقوى منه ، فسار فى طريق الأغنية الفردية ، وإن ظل يحاول أن يتنفس عن موهبته فيما بعد فى أعمال متقطعة .

وكان أن خسر المسرح العربى ، والغناء العربى فرصة كبرى مواتية ، لتجديد الشباب ، وللوصول إلى أعداد أكبر من الناس . ولم يعوضنا عن هذه الخسارة الكبرى إلا العمل الميدانى الدائب والرائد الذى قام به الأخوان عاصى ومنصور رحباني فى بيروت ، مستنديين إلى صوت فيروز الملائكى . وقد كان لهذا العمل المجيد فضل كبير آخر على فنوننا ، إلى جوار المتع الروحية والحسية الكبرى التى وفرها لنا جميعا . هذا الفضل الكبير هو أنه قد عرى الأكنوية الشريرة التى كان يتوسم بها أنصار الأغنية الفردية ليبقى حالهم الكئيب على ما هو عليه وتلك : أن المسرح الغنائى

باهظ التكاليف ، وأنه محتاج إلى أصوات لا يمكن توفيرها بسهولة ، وأنه لم يعد لغة العصر في أيام السينما والتلفزيون والكاسيت.. إلخ .

لقد قدم الرحبانيان فنا مسرحيا غنائيا ذا هدف ، طورا به الاغنية العربية والموسيقى العربية ومدا جذور هذه الاغنية وتلك الموسيقى إلى التراث ممثلا في الموشحات الأندلسية وعيون الشعر العربي ، إلى جانب الموسيقى الفولكلورية والموسيقى المعاصرة ، محلية كانت أم عالمية مطورة . وخلال هذا كله طوعا ادوات العصر من سينما وتلفزيون .. إلخ . لنشر فنهم على أوسع نطاق وتحقيق عائد مادي لا أشك مطلقا أنه كان كبيرا .

أما نحن في مصر فقد خسرنا المسرح الغنائي ، وكسبنا تسجيلات المطربين النكرات الذين يشوهون جمال الغناء العربي كل يوم ويعلنون عن أنفسهم بكل ما يملكون من فصاحة الفلوس .. !

ونحن نتحدث كثيرا في هذه الأيام عن الكاسيتات التي تحمل سموما ترتدى أردية فنية .. ولو كان المسرح الغنائي حاضرا ومؤثرا في حياتنا الفنية ، ما قامت لهذه الكاسيتات قائمة . ذلك أنها تقوم الآن حيث يوجد فراغ مخيف ، تتقدم هذه التسجيلات لتملأه وهي آمنة وواثقة من الانتشار . وما كان هذا ليتم لو أن

أغنيات المسرح الغنائى بتنوعها فى الموضوعات والأصوات
والألحان ، وارتباطها المباشر بحياة الناس وهمومهم واهتماماتهم
- عن طريق قصة مسرحية حافلة بالشخصيات والمواقف - لو
كانت هذه الاغنيات موجودة لتملأ حياة الناس ، وتشغلهم بالقيم
الصحيحة ، عن الغث المريض .



قلت آنفا إن مصالح الكبار فى حقل الغناء وقفت عقبة كأداء
فى سبيل المسرح الغنائى . والآن افصح عن أسماء هؤلاء فهم على
التوالى : محمد عبد الوهاب ، وعبد الحليم حافظ ، وأم كلثوم ،
وبليغ حمدى الذى انضم - كارها ومجبرا - إلى فريق المدافعين
عن الأغنية الفردية ، رغم موهبته الباكرة والظاهرة فى حقل
التلحين للمسرح الغنائى .

فلنبداً بالفنان الكبير عبد الوهاب !

منذ أوائل الستينيات وأنا أتابع عن كثب جهود عبد الوهاب فى
منع أو تعويق أو احتواء أية محاولة لإقامة المسرح الغنائى . كنت
آنذاك رئيساً لمؤسسة فنون المسرح والموسيقى ، وتقــدم
إلينا الشاعر عبد الرحمن الخميسى بأوبريت مهر العروسة لكى
تقدمها على المسـرح ، واقـتـرـح اسم عبد الوهاب ليلحنها .
فوعد الفنان الكبير خيراً ، وضرب الموعد تلو الموعد - وكانت كلها

مواعيد عرقوبية ، لم يف بأحد منها ، وما كان فى نيته أن يفعل .

ولكن عبد الوهاب شخصيته شديدة النعومة . هو لا يقول لا أبدا ، بل يصرح سأفعل ، ثم لا يفعل ! واذكر أنه دعانا - أنا وعبد المنعم الصاوى ، من رجال وزارة الثقافة لتناول الغداء على مائذته ، فقدم أطايب الطعام وأعذب الأحاديث ، وتحدث بكل إعزاز عن سلفه العظيم سيد درويش وبوره الخلاق فى دعم وتطوير المسرح الغنائى . وقمنا من عنده وقد استقر فى وعينا أن عبد الوهاب لابد منجز ما وعد . ولكنه اثبت أنه أمين لطبيعته : هو أقدر من يأخذك إلى الماء العذب ثم يعيدك عطشانا .

وبالفعل مرت السنوات وعبد الوهاب يعد ولا ينجز . وقد تعددت التفسيرات فى لغز عبد الوهاب . فالفنان قادر - لاشك - على التلحين للمسرح الغنائى ، كما تشهد محاولته تلحين «مجنون ليلى» التى تمت باقتدار ودفعت الناس إلى مطالبته بصورة مستمرة وملحة إلى إكمال العمل . وكما تدل أيضا ألحانه النابضة بالحياة والفكاهة والطزاجة فى بعض الأفلام مثل : اسكتش الحبيب المجهول ، وأبجد هوز وغيرهما .

بعض التفسيرات مالت إلى الاعتقاد بأن عبد الوهاب هو فنان

الغناء الفردي وليس المسرحي ، هو يجيد تصوير أشواق الفرد وعذابات وآلامه ، ولكنه لا يستطيع أن يصور الجماعة . لا يقدر على أن يخضع موسيقاه وألحانه لتصوير الحرفيين والكادحين مثلما فعل سلفه العظيم سيد درويش . ويضيف هؤلاء أن هذا لا ينال من فن عبد الوهاب ، فكل فنان موهبته . والمهم أن يظل الفنان أميناً لهذه الموهبة .

ونقر آخر قالوا : عبد الوهاب لا يلحن للمسرح الغنائي لأنه كسلان . وآخرون قالوا بل إنه يشفق على صحته من الجهد ونقر ثالث أكد أن المسألة ليست مسألة صحة .

عبد الوهاب يحسب المسألة بدقة . الجهد الذي يبذله في تلحين أوبريت واحد يستطيع أن يبسطه على مدى أعوام كاملة في تلحين الأغنيات الفردية الخفيفة والمتوسطة والثقيلة ، وهذه يسجلها على شرائط كاسيت أو اسطوانات فتعرف طريقها مباشرة إلى سوق واسعة تمتد من الخليج إلى المحيط وتشمل بلاداً في أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية ، وأمريكا الأمريكية أيضاً ! أي أن مئات الألوف وربما الملايين يسمعون عبد الوهاب وفنّه بهذه الطريقة السهلة . يسمعون ويدفعون .

أما في حالة الأوبريت ، فكم عدد المترددين عليها ؟ مائة ألف - مثلاً - على مدار العام ؟ وكم يدفعون ؟ مهما كان الرقم فهو ضئيل

بالقياس إلى عائد التسجيلات ، فضلا عن أن جزءا كبيرا من هذا العائد يأتى بالعملة الصعبة .

ومن ثم ، تقف مصالح عبد الوهاب الحقيقية ضد قيام المسرح الغنائى .

وأستكمل الكلام عن عبد الوهاب ، فأشير إلى حديث ذى دلالة كبيرة ، أدلى به الفنان إلى إحدى محررات صحيفة «السياسة» الكويتية فى ٢١ مايو عام ١٩٧٨ . سئل عبد الوهاب : هل وقف الغناء الفردى عائقا أمام تطور الموسيقى العربية اليوم ؟

قال الفنان : لا ، لم يقف . ولكن التطور كان يمكن أن يكون أبعد مما نحن فيه الآن ، لو كنا سرنا فيه بنفس الحماس الذى خطونا به منذ عشرين أو ثلاثين عاما ، حينما كانت المسارح الاستعراضية والغنائية مزدهرة فخلقت ألوانا جديدة من الغناء كان أبرز فنانيها سيد درويش .

ورأى عبد الوهاب أن المسرح الغنائى لم يمت ، وإنما دخل ميدان السينما التى قدمت سلسلة من الأغانى الاستعراضية الناجحة . وظل هذا حالها حتى وقعت الأغنية والموسيقى العربية فى قبضة رواد شارع الهرم .

وأترك أنا الحوار وإجابات عبد الوهاب لأسأل : لماذا ازدهر المسرح الغنائى وقام سيد درويش بروائعه فى فترة بالذات من

تاريخ مصر ، ولماذا لم تتكرر هذه الظاهرة فيما تلى سيد درويش؟ يقول عبد الوهاب ، لأن فن الموسيقى والغناء قد غير وسيلة التعبير من المسرح إلى السينما . وهذا الرأي على صحته ، لا يمثل الحقيقة إلا على السطح فقط . وهو إلى جوار هذا يفسر تحركا ما قام به فن معين ولا يفسر سبب نشوء هذا الفن أصلا .

سبب نشوء وازدهار المسرح الغنائى فى مصر هو أن الشعب العربى هناك كان مشغولا منذ الاحتلال البريطانى لبلاده عام ١٨٨٢ ، بمقاومة هذا الاحتلال والانتفاض عليه ، ومحاربته من كل السبل . وقد نشأ عن هذا إلتفاف الشعب أجمعه حول هدف واحد هو تحرير البلاد . وفى أمثال هذه الظروف التاريخية تتجه الفنون اتجاها قوميا خالصا ، وخاصة فنون المسرح ، التى هى أشد الفنون إلتصاقا بوجودان الأمة .

وعلى هذا قامت محاولات سلامة حجازى ، الذى كان أول من دعا الكتاب إلى انتاج المسرحية الغنائية العربية تعبيرا ، عن آمال الأمة . ثم تلاه سيد درويش العظيم فازداد فن الموسيقى والغناء قريبا من أرواح الناس ووجداناتهم .

وبعد انتكاسة ثورة ١٩١٩ ، اتجهت مصر نحو الحكم الطبقي ، وليس الحكم القومى نشأت الطبقة المتوسطة ، ووصلت ، خاصة بعد عام ١٩٣٦ ، إلى الحكم ، وأصبحت الوحدة الاجتماعية التى

تسع الفنون إلى التعبير عنها هي : الفرد ، وآماله وأوهامه . بعد أن كانت هذه الوحدة تنتظم الجماعة أو الجماعات أو الطوائف .

لهذا ازدهر الغناء الفردي ، وأصبح محمد عبد الوهاب علما عليه . وليس صحيحا ما يقوله الفنان من أن المسرح الغنائي قد وجد قاعدة عريضة له في السينما . وإنما الصحيح هو أن الغناء الفردي قد وجد وسيلة فنية عريضة هي السينما ، للتعبير . غنائيا وموسيقيا ، عن مشاكل الفرد ومن ثم جماعات سلسلة أفلام عبد الوهاب الغنائية التي بدأت بفيلم الوردة البيضاء ، واستمرت طويلة - حتى تطورت السينما تطورا آخر .

وحيث قامت ثورة ١٩٥٢ ، نشأت من جديد تلك الظروف القومية التي تقدمت الإشارة إليها . التفت الأمة جميعا حول أهداف التحرير من الاستعمار والاستقلال وأصبحت لها مشاعر حماسية موحدة أو متشابهة على الأقل . وقامت ظروف مادية ومعنوية تستطيع احتضان المسرح الغنائي ، وتعمل على ازدهاره بدليل أن وزارة الثقافة قدمت في أوائل الستينيات ترجمة عربية لأوبريت «الارملة الطروب» استمر عرضها شهرا كاملا على دار الاوبرا ، دون توقف ، وقامت فيها بالدور الرئيسي الفنانة : رتيبة الحفنى .

بل أن المسرح الغنائي الجينى هذا ، قد ولد له أيضا فنان كان جديرا بأن يؤدي في الظروف الجديدة ، شيئا مشابها لما أداه سيد

درويش للمسرح الغنائى فى العشرينيات . هذا الفنان هو : بليغ
حمدى ، الذى عهد إليه المسرح بتلحين أوبريت : «مهر العروسة»
لعبد الرحمن الخميسى ، فقدم ألحانا لافتة للسمع والفؤاد معا . ثم
قدم من بعد : أوبريت : «يس والدى» الذى غنت ألحانه جميعا
عفاف راضى . وفى كلا العملين أثبت بليغ حمدى أن موهبته
الكبرى تكمن فى الكتابة الموسيقية للمسرح الغنائى غير أن تيارا
خفيا قد ألقى القبض على بليغ ، ولوى عنقه ليا فى اتجاه الاغنية
الفردية فضاعت الفرصة عليه وعلى المسرح الغنائى ، خاصة بعد
أن انتهت مقدرات الأمة العربية فى مصر إلى كارثة ١٩٦٧ ،
فضرب الشعور القومى المصرى فى الصميم .

وأجد من دواعى الأمانة - مع ذلك - أن أقول أن الدفع بأن
عبد الوهاب أميل إلى الغناء العاطفى - مزاجيا ونشأة أيضا - هو
عامل لا يجب إغفاله . ومن أوضح ما يدل على هذا الميل أن عبد
الوهاب كُفّ فى الثلاثينيات أن يقدم نشيدا وطنيا فى مدح
الأعمال الصناعية والتجارية الكبرى التى كان يستحدثها بنك
مصر بزعامة طلعت حرب . وكان مطلع النشيد :

يا بنك مصر ده عيدك

عيد الوطن والمسال

يا ابن مصر الوفى

لك فى القلوب تمثال

فلحن عبد الوهاب النشيد كما تلحن الاغنية العاطفية ، رقة
وتكسرا ، وانعدام حماسة بالطبع . وقد قوبل اللحن بنقد شديد ،
اضطر معه عبد الوهاب إلى سحبه من التداول ، وغاب مدة ثم طلع
بنشيد حماسى حقيقى . ربما يكون قد استعان فيه بجهود فنانين
آخرين من طراز اندريه رايدر ، الذى كان حتى وفاته يوزع ألحان
عبد الوهاب موسيقيا .

أما أم كلثوم ، فإن موقفها من المسرح الغنائى يحمل بعض
السمات المغايرة وإن إلتقى فى الهدف والنتيجة مع موقف
عبد الوهاب .

ولازلت أذكر نقاشا حادا دار ذات يوم فى أوائل الستينيات بين
أم كلثوم والدكتورة سمحة الخولى عميدة الكونسرفتوار بأكاديمية
الفنون بالقاهرة .

كان النقاش يدور فى أحد اجتماعات المجلس الأعلى للفنون
والآداب ، وكنت أحضر ذلك الاجتماع بوصفى رئيسا لمؤسسة
المسرح والموسيقى وكان الموضوع الذى ثار بحدة بين

طـرفى النقاش هو : ميزانية النشاط الموسيقى فى وزارة الثقافة.

فقد لاحظت أم كلثوم وجود مبلغ كبير مخصص لاوركسترا القاهرة السيمفونى ، كما لاحظت وجود مبالغ أخرى مهيئة للاتفاق على بعثات لتعلم الموسيقى العالمية ، دراسة وعزفا وقيادة ، فاعترضت أم كلثوم اعتراضا بدأ قويا ، ثم تطور فصار حادا ، وانتهى عاصفا ، حين أعلنت «الست» بصوت آخر غير صوتها الرخيم أن الذين يوفدون ليدرسوا الموسيقى العالمية فى الغرب يذهبون ويعودون حميرا . . ! .

وأضافت أن من الأولى والأكثر فائدة أن تنفق هذه المبالغ - مبالغ الاوركسترا والبعثات - على تطوير الموسيقى الشرقية وتعلمها داخل الوطن . وكانت سمحة الخولى تأخذ بوجهة النظر المعارضة وهى : أن تعلم الموسيقى العالمية شىء مهم وضرورى فى حد ذاته فضلا عن أنه لا يتعارض مع الموسيقى العربية ، بل لعله جدير أن يساعد فى تطوير هذه الموسيقى ، بما يكسبه دارسو موسيقى الغرب من مهارة تقنية فى كتابة الموسيقى وأدائها ، والتأريخ لها ، يستخدمونها فيما بعد فى خدمة الموسيقى العربية ، على نحو ما كان يفعل إذ ذاك - أى زمن تلك المناقشة - المرحوم الدكتور أبوبكر خيرت .

ولكن أم كلثوم لم تقتنع بهذه الحجج وسرعان ما تكهرب الجو بينها وبين سمحة الخولى ، التى كانت تقارع الست الحجة بالحجة فى هدوء ، وبرود أعصاب ، بينما كانت أم كلثوم مغيظة ، نافرة الأعصاب حقاً .

وظننت أنا أننى أستطيع تلطيف الجو لو تدخلت فى المناقشة ، وقارنت بين ما تفعله وزارة الثقافة فى ميدان الموسيقى بما حدث من قبل فى ميدان دراسة الأدب فى الجامعات فقلت لأم كلثوم : إن وزارة التعليم العالى توفد البعثات إلى إنجلترا - مثلاً - لدراسة الأدب العربى وليس معنى هذا أن الوزارة تقول أن دراسة الأدب العربى فى مصر قاصرة ولا أن الانجليز يعرفون أدبنا خيراً منا وإنما الهدف من البعثات هو أن يتعلم الموفدون أساليب البحث العلمى فى حقل الأدب العربى ، ثم يعودون من بعد إلى بلادهم ليقدموا ذلك الادب بتقنية جديدة ونظرة جديدة . وقد تم هذا بنجاح كبير فى حالات كثيرة إبتداء من طه حسين ، مروراً بمحمد مندور ، وانتهاء بعبد القادر القط ، الذى أظهر بنشاطه الادبى والنقدى ، كم أفادته دراسته للادب العربى بصفة أساسية .

والظاهر أن أم كلثوم اعتقدت أن رئيس الاجتماع - أى شخصى الضعيف - قد انضم إلى الخصوم عوضاً عن أن يلزم جانب الحياد ، فتركت الاجتماع وهى مغضبة أشد الغضب ، ولم

يفلح أحد فى استرضائها واقناعها بالعودة ، فخرجت الست من ذلك الاجتماع ولم تعد من بعد إلى اجتماعات وزارة الثقافة !

لا أزال إلى الآن ، وبعد مرور كل تلك السنوات - زمن الواقعة كان فى أوائل الستينيات - غير قادر على تبين سر تلك الثورة العارمة التى واجهت بها أم كلثوم الموضوع برمته .

إن الذين عرفوا المطربة عن قرب - وقد تهيأ لى شىء من هذا بحكم عملى السابق فى الاذاعة المصرية ، وفى مؤسسة المسرح - يشهدون لها بالكياسة ، واعتدال المزاج ، والقدرة على تناول الأمور بروح من الدعابة ، فالى سبب كانت ثائرة كل هذه الثورة ؟ .

ظل هذا السؤال معلقا ، حتى قامت مؤسسة المسرح بترجمة أوبريت : «الارملة الطروب» إلى العربية ، وعرضها بنجاح كبير على خشبة دار الاوبرا . وكانت تقوم بدور الارملة : السيدة رتيبة الحفنى ، وتؤدى الدور غناء وتمثيلا .

وذاات ليلة جاءت أم كلثوم لتشاهد العرض . شهدته باهتمام حتى النهاية ، ثم انصرفت فى صمت ويقول الذين شاهدها إذ ذاك أنها بدت حزينة كاسفة البال .

قال عبد الحليم نويرة فى تفسير حزنها : لعلها تبينت أنها أضاعت على نفسها فرصة استخدام صوتها القوى العريض ،

الحافل بالامكانيات فى عمل مسرحى مثل هذا ، جلب على بطالته الناشئة إعجابا كبيرا واهتماما واسع النطاق .

وقلت أنا ، وأنا أقلب الأمر فى نفسى :

لعلها رأت اذ ذاك أن قصر نشاطها على الغناء الفردى ، وثورتها على تعليم المواهب الجديدة أصول الموسيقى العالمية ، قد كان تصرفا فى غير محله .

ذلك أن أم كلثوم قد كانت جديرة أن تحقق أضعاف ما حققته من مجد لو هى شغلت بالمسرح الغنائى على الأقل مرة كل عامين أو ثلاثة ، إلى جوار الغناء الفردى .

إن أدائها فى أفلام مثل : «دنانير» و «وداد» يشهد بأن شيئا من العناية بالتمثيل والتدريب عليه كان يمكن أن يضيف أبعادا جديدة إلى قاستها الفنية العالية .

ويحكى بديع خيرى فى مذكراته كيف أن حسها الفنى المرهف قد دفعها إلى أن تطلب الاشتراك مع نجيب الريحانى فى عمل فنى واحد . تطلب هذا الاشتراك ، وتلح عليه وتكاد تنجح فيه ، لولا عقبات قامت فى آخر لحظة .

فهى كانت شديدة الوعى بأهمية العمل فى المسرح الغنائى ، أو الفيلم الغنائى . وفى تقديرى أنه لولا ظهور الاذاعة ، - والتلفزيون

فيما بعد - واستيعابها لطاقة الفنانة الكبيرة ، وتحقيقهما لعائد
مادى ودعائى أكبر بكثير مما يمكن للمسرح أو السينما أن يقدم
فى هذا المجال ، لكنت أم كلثوم اتجهت راضية إلى العمل الذى
يقدم الاغنية فى إطار إجتماعى خلاق يبعد بها عن سجون الاغنية
الفردية والمتاهات التى تسبح فيها حاليا : أى المسرح الغنائى .
وخسارة ألف خسارة ، إن هذا لم يتم ! .

إنن كان لأم كلثوم شأن آخر ! .

★★★

ويمثل بليغ حمدى الجانب المأسوى الحقيقى فى قصة المسرح
الغنائى فى مصر منذ الخمسينيات . فها هو ذا فنان موسيقى
تركيبه الذهنى والفنى يدفعه دفعا إلى التعبير المسرحى بألحانه
تلتقطه مؤسسة عبد الوهاب ومن بعدها أم كلثوم ، لتلوى عنقه
وتجعله يتجه إلى التلحين الفردى .

وكان بليغ قد لحن بنجاح ظاهر أوبريت مهر العروسة ، بعد أن
تخلّى عبد الوهاب عن التظاهر بأنه يعتزم تلحينها . ثم لحن من
بعد أوبريت «يسن ولدى» التى قدمت عقب وفاة عبد الناصر ،
وغنت ألحانها جميعا عفاف راضى ، فقدم بليغ إذ ذاك ألحانا لافتة
للسمع والفؤاد كما تقدمت الاشارة .

غير أن بليغ لم يترك وشأنه يسير على الدرب الذى يهواه ، فما لبثت المؤسسة أن استقطبته واستوعبته ، كما استوعبت من قبل صوت عبد الحليم حافظ الساحر . ووجد بليغ حمدي نفسه يسير فى طريق أثبتت الأيام أنه طريق مسدود .

وكان المطلوب منه أن يدعم الاغنية الفردية التى أخذ يبدو واضحاً أن بها شروخاً وتصدعات خطيرة تؤذن بالانهيار . ومن ثم إتجه عبد الحليم حافظ - مثلاً - إلى الاغاني التراثية مثل : على حسب وداد جلى ، وطلب إلى بليغ أن يلحنها تلحيناً جديداً .

وقد قام بليغ بهذا العمل الخاطيء بالفعل ، وامتدت محاولاته من صوت عبد الحليم حافظ إلى صوت شادية ، التى لحن لها من جديد أغنية : « الحنة ، الحنة ياقطر الندى » . وأقول العمل الخاطيء لأنه كان من الواجب أن يقدم اللحن الفولكلورى كما هو أولاً ، ثم يقدم تنويع الحاضر عليه . بهذا تتضاعف ثروتنا الغنائية بدلا من أن تمحى أسسها ويقام بناء جديد لا يعرف الاجيال الحاضرة بأصول غنائه القديم .

وما لبث هذا الاتجاه أن ابتذل بشدة ، حيث قامت ليلى نظمي وعائدة الشاعر بنهب الاغنيات الشعبية فى المدن والريف وتحويلها إلى أغنيات ترضى الذوق القاهرى بطريقة عشوائية ، وقتية ، مالبث أن خبا نورها .

وقد كان السعى إلى الاستعانة بمخزون الشعب من أغاني
واحداً من عدة أساليب أرادت بها الأغنية الفردية أن تخرج بها من
الطريق المسدود ، أو - فى القليل - أن تمتد من أجلها سنوات .
وكان إدخال آلات موسيقية غربية ، والاستعانة بشكل الاوركسترا
- دون داعٍ فنى - والإطالة المفتعلة والمملة فى المقدمات الموسيقية
اسلوبيين آخرين ، لدعم الاغنية الفردية . فضلاً عن الاستعانة
بشعر نزار قباني الملهب العاطفة لإضفاء طابع من الجودة
السطحية على الاغنية .

وقد انتهت كل هذه الأساليب إلى الفشل التام . لا شعر نزار ،
ولا رائعة إبراهيم ناجى : «الاطلال» ، ولا إلتقاء «السحاب
بالسحاب» ، كما سمي الناقد جليل البندارى إلتقاء ألحان عبد
الوهاب وصوت أم كلثوم أوائل الستينيات ، أقات الاغنية الفردية
من عقارها ، وهى اليوم تلفظ أنفاساً أخيرة ، يحيط بها طنين
الحشرات الغنائية التى تقدم اليوم ما يسمى بالاغنية الشبابية .



ذات يوم إقترحت على عبد الحليم حافظ أن يسهم مع المؤسسة
فى اوبريت كنا نود تقديمه عن ثورة ١٩١٩ . ولم يجب عبد الحليم
على اقتراحى . واكتفى بأن نظر الى نظرة ساخطة ، تخلق فيها
عن دماثة خلقه المألوفة .

وأنا أفهم أن يكون هذا موقف عبد الحليم من المسرح الغنائى ،
فليس فى مقدوره أن يفعل أكثر مما فعل أيام ازدهاره الحقيقى
فى الخمسينيات والستينيات حين واكبت كلمات صلاح جاهين
العذبة ، الملهمة وألحان كمال الطويل النابضة ، الباعثة للحياة
صوت عبد الحليم الساحر .

ولكن لا التمس العذر أبدا لعبد الوهاب . فهذا رجل فاهم
وقادر، ولكنه لا يريد ، أنه مثلا يرد ردا جميلا ومقنعا ، يستخدم
فيه الصورة بدل الحجة المجردة ، حين سألته السياسة فى الحديث
الذى تقدمت الإشارة إليه أن يقدم تفسيرا لاقبال الشباب إقبالا
ظاهرا على الاغانى والموسيقى القديمة . قال إن هذا الاقبال هو
محاولة للتعرف على الماضى ، لأن العلم - لعله يقصد علم العصر
الحديث - عندما دخل أغلب الأعمال دخل دون تبصر وحاول أن
ينسف كل الجسور التى تربطنا بالماضى . والموسيقى القديمة
بالنسبة للشباب كانت بمثابة محاولة لانسان لم ير والده ، وليست
لديه صورة يتطلع إليها فيتعرف عليه . ولقد وجد الشباب هذه
الصورة فى الموسيقى القديمة وتعرف - عن طريقها - ليس على
الوالد وحسب ، بل على جذور عائلته أيضا . ولست أدري -
يواصل عبد الوهاب القول - لماذا تقوم هذه القطيعة بين المتعلمين

والموهوبين ، ولماذا لا يكون الخيط متصلا بينهم ؟ فمن لا قديم له
لا جديد له كذلك !

ويوازى هذا فى الاشارة إلى عمق إدراك عبد الوهاب لطبيعة
المشكلة الموسيقية والغنائية ما رد به على سؤال آخر فى الحوار
ذاته ، إذ سئل لم لم تتطور الموسيقى العربية من مرحلة الطرب
والتطريب ، إلى مرحلة الموسيقى القائمة على الحس والعقل معا ؟
قال عبد الوهاب :

إننا ما زلنا - كشعوب عربية - نحب الميلودى ، الذى يخاطب
الحس وحسب . فى حين أن الجمل الموسيقية المركبة تسمع بالعقل
والحس معا .

وأشار عبد الوهاب إلى أن إدخال التطور الهرمونى إلى
الموسيقى العربية يقتضى أن ننسج نسيجاً فريداً يجمع بين
الاصالة الشرقية والتطور العلمى . والعبء هنا يقع على المتعلمين
الذين درسوا الموسيقى الغربية فى الخارج غير أن بعض هؤلاء لم
تكن لديهم أية علاقة بالموسيقى العربية قبل سفرهم إلا من حيث
مولدهم ، أو وجودهم بالصدفة على خريطة الوطن العربى ! وقد
عاد هؤلاء الفنانون إلى بلادهم وهم أغراب عنها ، لا يزالون !

مع كل هذا الوعى والفهم الدقيق تتضاعف مسئولية
عبد الوهاب عن عدم قيام المسرح الغنائى ، فى وقت احتشد فيه

الوعى القومى والتف حول أهداف ثورة يوليو ، مثلما احتشد حول المسرح الدرامى ، فخرجت من هذا المسرح روائع الاعمال ، والتحم الماضى بالحاضر . اتصلت أعمال توفيق الحكيم بأعمال الكتاب الشبان الذين حبوا يدافعون عن ثورتهم وضمير أمتهم عن طريق المسرح .

ويحسب ضد عبد الوهاب أيضا - وأم كلثوم كذلك - إنهما هدرا موهبة بليغ حمدى وحولاها إلى طريق الاغنية التقليدية . ويحسب عليه أيضا أنه ترك موهبة كبرى للتأليف الغنائى المسرحى مثل حسين السيد تصب فى متاهات مثل : «حياتى أنت» و «إنت إنت ولا نتش دارى» حيث اللعب باللفظ يخيل للناس أن هناك عمقا ، ولا عمق هنالك وإنما شغشقة باللسان .

واليوم وقد رحل عبد الوهاب وأم كلثوم وعبد الحليم وبليغ ، فقد خلا الميدان لزبانية الاغنية الشبابية رغم أن مقومات قيام المسرح الغنائى لاتزال قائمة من طواقم فنية موسيقية وراقصة واخراجية . ورغم أنه قد ولد بيننا من سنوات موهبة فذة لكتابة الاغنية الدرامية هى موهبة عبد السلام أمين ، الذى كتب كثيرا من الأغانى الواعدة للفوازير ، ولكنها على تألقها وجمالها ، لا تمثل العمق الحقيقى لهذا الشاعر الرقيق الواعى ، الذى ينتظر من سنوات أن يكلفه أحد بكتابة لموضوع عظيم ، يتعدى الفوازير والمناسبات السياسية .

فكرة المسرح الشامل

وقف مندوب ألمانيا الغربية يعلن بصوت عال وانجليزية فصيحة: «الكلمة الآن أصبحت مشبوهة» وكان يعنى أن المؤلف المسرحى فى الغرب لم يعد لديه ما يقوله ، وأنه أصبح يهذى بلا مضمون ، ولا هدف ، ومن ثم أضحى من واجب المسرح أن يتخطاه .. أن يدفعه دفعا إلى جوانب النسيان .. ! لم يقل مندوب ألمانيا الغربية صراحة هذا القول ، وإن قاله غيره من المندوبين ، ولكنه كان - بلا شك - يضمره .

لقد اجتمعت ندوة : «المسرح بين الشرق والغرب» فى نيودلهى ما بين ٢٤ و ٣٠ أكتوبر الماضى فى جو واضح من الازمة . أزمة المسرح عامة ، والمسرح الغربى بصفة خاصة .

أوضح مندوبو الغرب هذه الازمة حين تحدثوا عن عجز الاشكال المسرحية الحالية عن الوصول إلى الجماهير الحقيقية للمسرح ، جماهير الناس العاديين ، فى الشوارع ، والقرى ومراكز التجمع الشعبية الأخرى .

وحين هاجموا متفرجى المدن ، الذين يحتفون بالعروض المسرحية على أنها مجرد مناسبات إجتماعية ، يلبسون لها ،

ويأكلون ، ويحرصون على الوصول في الميعاد ، دون التفات إلى العروض ذاتها ، وما تحمل من قيم فنية واجتماعية .

بل إن كثيرا من هؤلاء المندوبين ، وعلى رأسهم مندوب فرنسا ، كلود بلانسون ، هاجموا المبانى المسرحية ذاتها أشد الهجوم ، على أساس أنها تعزل المتفرج عن الحدث المسرحي ، وتشغله بطقوس سطحية ، مثل ضرورة الجلوس على مقعد مرقم ، ووجوب الوصول في ميعاد معين ، بل - وهذا لافت للنظر - وضرورة الجلوس على مقعد أصلا !

وفي مقابل هذا اقترح بلانسون شيئا جميلا حقا هو حفلة مسرحية مركبة تحوى معرضا للفنون التشكيلية وعرضا مسرحيا من نوع أو آخر ، وجلوس فى أماكن بلا أرقام ، ليس ضروريا على مقاعد ، (يمكن استخدام الوسائد) وحضور بلا ميعاد ، وإنما يدخل الناس ويخرجون فى أى وقت يشاءون .

إلى هذا الحد شعر مندوب فرنسا بضرورة هدم كل الحواجز بين المتفرج وبين العرض المسرحي ، بحيث يعود للمسرح مركزه السابق ، ويصبح من جديد شيئا فى داخل نفس المتفرج وجسده ، مثل ضميره ، وقلبه ، وليس شيئا خارجا عن ذاته ، كالخذاء ، والسترة ، وربطة العنق ، وتذكرة ، وتاكسى أو سيارة إلى مبنى مسرح .. !

شعر الغربيون اذن بأنهم فى أزمة من ناحية ما يقوله المسرح عندهم ، وما يفعله ، ومن ناحية المكان الذى يدور فيه كل هذا ، ونوع المتفرج الذى يوجه إليه .

وفى غمار هذه الأزمة ارتفع عاليا صوتان مسرحيان لم يكن مفر من الانصتات اليهما : صوت برتولد بريخت ، وصوت المسرح القديم فى بلاد الشرق الأقصى .

وهما فى حقيقة الأمر صوتان شقيقان . فمن المسرح فى الشرق الأقصى قبس بريخت كثيرا من المقومات الفنية لمسرحه . ولكنه بالنسبة للغربيين يمثل إنجازاً وتحدياً وقعا فى هذا الحاضر الذى نعيشه ، بينما مسرح الشرق الأقصى متحف عريق ، رفيع القدر ، يمكن عبادته وتجاهله فى وقت واحد ، دون أزمة ولا خطر .

بريخت إذن هو حل واضح للزمة المسرحية فى الغرب . حل واضح وناجح معا . ثبت للزمن ، وزاد ثباتاً ، بينما انطفأت - كالذبالات المرتعشة - أضواء مسرح العبث واللا معقول ، واللامسرح .. وكل المضادات الأخرى للمسرح الحقيقى ، التى سعى بها الغرب المأزوم إلى تأكيد ذاته .

وقد كان ظهور الموجات الجديدة فى المسرح الغربى بمثابة تأجيل لحكم الاعدام على المسرح البورجوازي . شغل المتفرجون

والنقاد ، بل والكتاب انفسهم يبضائعهم المستحدثة ، وراحوا يؤكدون لأنفسهم : «لو لم نمت . هذا هو الطريق الجديد» .

ولكنه لم يكن طريقا جديدا ذلك الذى سار فيه بيكيت ، ينطق هازئاً من مصير الإنسان . ولا كان جديدا طريق يونيسكو فى تصوير المأساة . لقد «مات الملك» بين يديه كما سبق أن ماتت الانسانية فى شعر اليوت موتا تافها ، يدعو إلى الهزء والشماتة ، وينفى كل تعاطف أو إكبار :

هكذا ينقضى العالم

هكذا ينقضى العالم

ليس بالصوت المدوى

بل هو بالصوت الضئيل

(ت . س . اليوت)

ولم تكن الصيغة المسرحية الجديدة بشيرا بشيء جديد يحدث فى المسرح . صيغة تجمع بين الهدم والتعصب والزراية ، وتوجه حديثها إلى جموع الموتى من المتفرجين ، فى قاعات مقفلة ، جاءوا يشهدون نهاية حضارتهم فى ملابس سهرة ، وعلى مقاعد مرقمة ، وحضور فى المواعيد المضبوطة ، وبسيارات فارهة تعرف الطريق ... ! (راجع بلانسون) .

لا عجب أن صرخت مندوية بريطانیا ، جوون ليتلوود ، صاحبة تجربة مسرح رويال كورت ، وزعيمة فكرة التأليف الجماعى بين الكاتب والمخرج والممثلين .. صرخت جوون ليتلوود :

«المسرح هو الشارع . هو الأطفال يلعبون ويمثلون دون أن يدروا . هو تلقائية التعبير . المسرح هو الطقوس اليومية . انديرا غاندى - مثالا - وعبد الناصر ، وحولهما الجموع فى الشوارع وعند القلعة الحمراء» .

وكانت جوون قد شهدت الاستقبال الفخم الذى عبر به شعب الهند عن محبته التلقائية لرئيس جمهوريتنا .

وكانت طوال أيام الندوة قد سخرت أشد السخرية من مسرح الغرب المتحجر فى الشكل والنص معا ، ودعت إلى أن يسعى الناس فى طول الحياة وعرضها . ، يلتمسون المسرح حيث يوجد التعبير التلقائى .. لدى الأطفال ، وعمال المناجم والفلاحين ، وفئات الشعب العامل جميعا ، حيث يمكن - بجهد ينبغى أن يكون قليلا - أن تستنبط المسرح ، كما يستنبط البترول من حقل خصب وفير - أى على بعد قليل من السطح .

★★★

والشرق العريق العتيق ، ماذا كان رأيه إبان هذا اللقاء الخصب بينه وبين الغرب ؟

لم تكن هذه أول مواجهة بين الشرق والغرب فى المسرح يتاح لى أن أشهد لها فمتذ ثلاث سنوات ، وفى طوكيو ، أنعقدت ندوة مشابهة رعاها الاتحاد الدولى للمسرح بهيئة اليونسكو ، بالاشتراك مع الشعبة اليابانية لهذا الاتحاد .

فى تلك الندوة أيضا وقف الشرق يستمع ، صاغرا ، صابرا ، موزع القلب بين العجب والاحتجاج ، إلى كلمات طويلة فى مديح مسرحه العريق، صاحب التاريخ المتصل مئات السنين ، المعتمد على صيغة مسرحية تخالف أشد المخالفة صيغة الغربيين ..

فالعرب يعتمد على حدث واحد ، يختاره المؤلف ويعرضه ، وينميه ويؤزمه ، ثم يجد له حلا ، وهو يعتمد فى تصوير هذا الحدث على الكلمة أساسا ، تجرى حوارا ، أو مونولوجا ، أو تعليقا ، ونادرا ما يلجأ إلى غير الكلمة من وسائل التعبير .

أما الشرق فالمسرح عنده قصة متعددة الأحداث ، يجرى سردها على النمط الروائى أو الملحمى ، وتصورها الكلمات ، والرقص والغناء ، والموسيقى ، والأداء الصامت ، ويتخللها تعليق من بعض الشخصيات على بعضها الآخر ، ومخاطبة للجماهير مباشرة ، وإشراك لهذه الجماهير فى الحكم على القصة .

العرب يطلب من متفرجه الاندماج فى الحدث الواحد ، وتأجيل الحكم عليه طوال مدة العرض . والشرق لا يترك عقل متفرجه ينام

أبدا ، وإنما يوقظ هذا العقل بالمفاجأة وراء المفاجأة ، ويتعدد الأحداث وبالتعليقات الموحية التي تستفز العقول ، وتدعوها إلى المشاركة فى الحكم .

ولكن الشرق ليس راضيا عن مسرحه العتيق هذا . فهو - عنده - قد فقد الحيوية التي تسمح له بالإيحاء للكتاب الجدد ، وتتيح له أن يكون دائما نبعا للإلهام ، من ناحيتى الموضوع والشكل معا .

وقد شككا كتاب اليابان والهند معا من أن المسرح التقليدى عندهم لا يحل أزمة المسرح المعاصر فى البلدين .

بل لقد صرح أكثر من واحد منهم - وخاصة فى ندوة نيودلهى - بضرورة الاهتمام بمسرح الافكار، المعتمد على الحوار ، أى الكلمة بوصف أن هذا المسرح هو الشكل الجديد الذى تفتقده دولة نامية متعددة المشاكل كالهند - دولة عتيقة وجديدة معا - تتمتع بهذا التراث العريض الذى يعجب الغرب ، ولكنها تريد أيضا أن تدخل عصر الإلكترونيات .. !

هنا وقفت الندوة تواجه مواجهة واضحة لموضوعها الحقيقى .

وهو ليس مجرد المسرح بين الشرق والغرب ، وإنما : المسرح
الشامل بين الشرق والغرب .

والمقصود بالمسرح الشامل ، هو العرض الذى يعتمد على ألوان
التعبير المختلفة التى تقدمت الإشارة إليها : الكلمة والرقص
والغناء والموسيقى والباليه والميم .. الخ .

وقد دارت مناقشات طويلة بين أعضاء الندوة حول مفهوم
المسرح الشامل: هل يكون الشمول متمثلاً فى تنوع أدوات التعبير،
ف يكون المقصود : هو الشمول العدى ؟

أو يكون الشمول مكفولاً عن طريق تنوع درجات التعبير ،
مثلاً يحدث فى المسرحية الواحدة المتعددة المعانى - قل «الملك
لير» مثلاً ، حيث يخاطب شكسبير طبقات عدة من متفرجيه
بالطريقة التى يفهمها كل منهم

تقدم بهذا الرأى الأخير مندوب تشيكوسلوفاكيا ، وقد رحبت
الندوة به ، وكان سبباً فى أن يعتدل الميزان اعتدالاً ملحوظاً فى
جانب الحكمة .

ذلك أن حماس بعض المندوبين - وخاصة مندوبى بعض الدول
الغربية - قد أدى بهم إلى المطالبة بإخراج المؤلف المسرحى تماماً
من العرض المسرحى ، يوصف أن النص لا ضرورة له ، فى
المسرح الشامل .

وكان أحسن ما قيل فى هذا الصدد : إن المؤلف الواعى
بوسائل التعبير المختلفة أقدر من غيره على خدمة فكرة المسرح
الشامل والكتابة لها .

وهنا ظهر بريخت من جديد ، مثلاً وعنواناً على النجاح .

ونحن فى الشرق الاوسط ، ما هو موقفنا من فكرة المسرح
الشامل ، وماذا كان دورنا فى الندوة ؟

أوضحت ، بوصفى ممثلاً للجمهورية العربية المتحدة ، أننا فى
الشرق الاوسط ، نجد أنفسنا فى مركز فريد حقاً .

فلقد كان لنا فى مصر مسرح عتيق ، لعله أول ما عرف العالم
من مسرح على الإطلاق . أعنى مسرح مصر القديمة .

ولكن هذا المسرح ما لبث أن اندثر . قيل لأنه لم يخرج قط من
المعبد إلى ساحات الشعب ، كما حدث فى اليونان ، وفى أوروبا
على عهد العصور الوسطى .

وقيل إنه هاجر من مصر إلى اليونان ، حيث ازدهر هناك بعد
أن لقي الأرض الخصيبة .

المهم أن مسرح مصر القديمة اندثر فى الأرض التى عرف
نيلها النور .

ومن مصر القديمة حتى منتصف القرن التاسع عشر ، فقاعة تاريخية رهيبة ، لا نجد فيها - حتى الآن - أثراً لمسرح ، أو حتى فكرة مسرح . اللهم إذا استثنينا مسارح الدمى وخيال الظل، التي عرفتھا مصر فی العصور الوسطى .

ويقول البعض إن مسارح الدمى أو العرائس عرفت - هي الأخرى - ميلادها الأول في مصر ، ووظفت في خدمة إيزيس وأوزيريس..

ومن منتصف القرن الماضي حتى عام ١٩٥٢ ، عرفت مصر المسرح نشاطا مستوردا من الغرب ، معتمدا على الصيغة المسرحية الغربية فيما يخص الدراما الصرف ومعترفا بانفصام الألوان المسرحية المختلفة التي كانت فيما مضى تؤلف العرض المسرحي : الموسيقى والرقص والغناء .

فهذه - نقلا عن الغرب - عرفناها أوبرا أو باليه ، لا علاقة لها بالنص الدرامي ، وإنما كل في فلك يسبح فيه .

وقلت للندوة إن هذه ظلت حالتنا ، حتى قامت ثورة ١٩٥٢ ، وفتحت النوافذ والأبواب على الشرق والغرب معا ، بالمعنيين السياسى والجغرافى فوفدت إلى بلادنا فرق الرقص الشعبى والعرائس والباليه من الدول الاشتراكية ، وزارتنا فرق السيرك والأوبرا والدراما والرقص الحديث من أوربا الغربية وأمريكا

وأوروبا الشرقية ، فأخذ يتكون لنا - على المدى - مفهوم موسع للمسرح ، يقرب به كثيرا من فكرة المسرح الشامل التي تبحثها الندوة.

لقد أنشأنا فى عقول متفرجينا وأرواحهم المسرح الشامل بالإمكانية ، ثم مضينا ننشئه بالفعل ، فخلقنا فرقا للرقص الشعبى ، وكونا فرقا للعرائس ، وسيركا ، وفرقة للعرض المسرحى الشامل يجمع بين الرقص والغناء والقصة ، هى الفرقة الاستعراضية الغنائية .

وفى ذات الوقت أخذت الاصوات تعلو بضرورة البحث عن صيغة مسرحية جديدة تكون ألصق بروح شعبنا ، وأقدر على التعبير عن خلجات نفسه ومشكلات وجدانه من الصيغة الغربية المستوردة.

وقلت إن بعضا من مثقفينا يجد هذه الصيغة حاضرة فى تجمع شعبى يعرف فى الريف المصرى باسم «السامر» ، وإنه يرى فى السامر أساسا صانعا لعرض مسرحى مصرى ، وأبرزها طقوس إجتماعية معينة - لا ريب أن لها أساسا دينيا قديما تعرف فى بلادنا باسم الزار وتجمع بين القصة ، أو الحدث الاجتماعى ، وبين فكرة التقمص ، والعيش مع العالم السفلى ، أو مع الأرواح ، وفكرة القربان والرقص المتقرب من الآلهة وتهديتها ، والحصول على رضاها ، كما أنها تضم الغناء والملابس الزاهية ، وتشرك

المتفرجين مع الشخصية الرئيسية فى الرقص والغناء والطقوس كلها بعامّة .

وأضفت فى مناقشاتى مع أعضاء الندوة خارج الجلسات ، أن الزار هو فى رأى أقرب ما بقى من تراثنا إلى فكرة المسرح ، وإلى فكرة المسرح الشامل بالذات ، وأنه بما يحمله من راحة نفسية لكل المشتركين فيه يرتبط أيضا بفكرة التنفيس أو الـ Catharsis التى أشار إليها أرسطو بوصفها النتاج النهائى للعرض المأسوى الناجح .

وسألتنى كثير من الاصدقاء الهنود الذين تعرفت عليهم فى نيودلهى :

هل كانت الندوة ناجحة فى رأى ؟

قلت إنها ولا ريب كانت ندوة خصبة مثمرة . ومهما بدا للبعض من أننا اجتمعنا لنقول كلاما ومزيذا من الكلام ؛ فإن ثمة أشياء تحدث لنا ونحن نتكلم لها خطرها الكبير .

وأضفت أننى فى طوكيو عام ١٩٦٣ قد شهدت المواجهة الأولى بين الشرق والغرب ، وقد تمت عرضا ، وعلى استحياء .

أما فى المواجهة الحالية ، فالأمر مختلف ، المواجهة مقصودة ،

عالية الصوت ، والنتائج واضحة محدودة . فى ندوة طوكيو تقدمت ممثلا للجمهورية العربية المتحدة ، بفكرة أن يقوم فى كل قارة تنظيم مسرحى محلى ، يتصل باليونسكو بباريس ويعكس مشاكل القارة الفنية والاجتماعية .

وفيما عدا قلة عن ممثلى آسيا الجنوبية الغربية ، لم يلتفت أحد إلى الاقتراح . بل إنه أثار غضب سكرتير منظمة المسرح الدولية ، السيد جان داركانت ، الذى وقف يعنف - تقريبا - ويذكر بضيق ذات يد اليونسكو ومنظمة المسرح بالذات .

أما اليوم ، فقد تمخضت الندوة عن :

★ انشاء مكتب أسىوى للمسرح .

★ التوصية بضرورة الاهتمام بأداب المسرح فى الشرق الأوسط وأفريقيا .

ألا يعنى هذا أن الكلمة الطبية تحوى بالفعل فى طياتها ؛ كل مقومات الفصل ١؟

دفاع عن مسرح الدولة

من سنوات دارت مناقشة حامية بينى وبين بعض من كانوا يزاملوننا فى وزارة الثقافة حول نشاط القطاع الخاص فى المسرح. كان من رأى أن الأساس الذى يجب أن تركز عليه الحركة المسرحية هو : نشاط متزايد لجهد الدولة ، ونشاط محدود - ينبغى أن يتجه إلى النقصان - لجهد القطاع الخاص . ذلك أن الفنون ليست دكاكين تباع السلع الاستهلاكية ، ولا هى مشروعات اقتصادية صغيرة أو حيازات أرضية محدودة يجوز فيها للأفراد أن يزاولوا نشاطهم ، دون توقع ضرر كبير على جسم الأمة .

إنها مصانع لبناء الإنسان ، وتحديد مبادئه وآرائه فى الحياة ، وهى لهذا أخطر بكثير من المصانع التى أمنائها والشركات التى حولناها لملكية الشعب ، والمتاجر التى تسلمها القطاع العام .

وكنى أقول : إن من حسن الحظ أن جهد الدولة فى حقل المسرح قد بدأ وهذا الحقل يكاد يكون خاليا من المشروعات الفردية . ولهذا فمن الواجب أن تمضى الدولة قدما فى توسيع إشرافها على المسرح ، بحيث يصبح نموذجا لما يمكن أن تنجزه

من أعمال جلية لا يستطيع الأفراد ، مهما أوتوا من مهارة ، أن يحققوها . وكنت أحذر من أن القطاع العام فى المسرح لا يكون ولن يكون إلا فى المكان الأضعف لا مفر ، إذا قام نشاط خاص يعتد به من جهة الكم .

فالقطاع العام يلتزم بمبادئ محددة يقيد بها نفسه . يلتزم بمستوى معين من الناحيتين الفكرية والفنية . يلتزم بمعاملة إنسانية - قدر الطاقة - لكل من يعملون فى خدمته من فنانين وإداريين . بينما القطاع الخاص متحرر من هذا كله . فهو يعرض المسرحية التى تروج ، وليس المسرحية التى ينبغى أن تعرض . وهو لا يترك أمر الرواج للظروف الطبيعية للسوق ، وإنما يشن حملة ترويج لبضاعته تستخدم كل الأسلحة ، من صور وشائعات وفضائح ومعارك .. إلخ .

وهو لا يتورع عن أكل حقوق العاملين فيه ، ولا يتردد فى الفصل أو عدم دفع المرتبات ، كلها أو بعضها ، ثم لا يعوقه فى النهاية شئ عن حل الفرق الفنية جملة وتفصيلا .

إن نشاطه مؤقت . ابن ساعته ومكانه وهو لهذا لا يرسى شيئاً ولا يخلق تياراً . كل ما يفعله أن يشوش على القطاع العام ، ويجعل نشاطه غير كبير أولاً ، ثم غير ممكن بعد ذلك .

هذا - مع استثناءات قليلة - هو جهد القطاع الخاص في المسرح!

ومن أسف أن أحدا لم يستمع لرأى هذا . فقد كان الرأى المقابل أعلى صوتا . خاصة وقد دعمته حملة ضارية - معلنة وخفية - تصور ما أدعو إليه على أنه خروج على نصوص الميثاق - تارة - وتشدد وديكتاتورية شخصية ، تارة أخرى . واليوم بعد ثلاث سنوات على هذا الجدل ، قد حدث أسوأ ما كنت أخشاه بلغ الهوان بالقطاع العام في المسرح حداً أصبح معه أصحاب الفرق الخاصة يتحدثون عنه باستخفاف ، ويشنون عليه حملة ضارية ، ينضم إليها - مع كل الأسف - بعض فناني المسرح وكتابه ، بهدف سحب البساط من تحت مسارح الدولة .

وهذا خطر ينبغي أن يوضع له حد . وعلينا جميعا أن نذكر أن مستقبل المسرح لا يكون وإن يكون إلا في حضن الدولة .

الدولة التى أنشأت النهضة الحالية فى المسرح . ليس فقط مسرح الكلمة بل كل فنون العرض المسرحى أنشأتها ودعمتها .

الدولة هى التى أنشأت مسرح العرائس ، وفرق الرقص الشعبى ، والسيرك وفرقة الباليه والموسيقى السيمفونية ،

والأوبريت، وفرقة الموسيقى العربية . الدولة هي التي أنشأت معاهد
الفنون المختلفة ، وهي التي أرسلت البعثات وطبعت المسرحيات
وبنت المسارح .

الدولة هي التي اشتركت في مؤتمرات المسرح ، وأرسلت الفرق
للخارج ، واستقبلت الفرق العالمية الزائرة .

ومن واجب كل محب حقيقى للمسرح أن يعترف بهذا أولا ، ثم
يمضى قدما للدفاع عنه وطلب المزيد منه .

إن علاج الكبوة المؤسفة الحالية فى مسرح الدولة لا يكون
بشهر السكاكين ، والكبوة ذاتها لا تنهض عذرا للتشكيك فيما تم
إنجازه من أعمال كبيرة على مدى الأعوام الثمانية عشر الماضية .

نبيع مسرح الدولة ؟ نبيعه لماذا ؟ نبيعه لمن ؟

حين وقعت على روءسنا جميعا هزيمة ٦٧ ، سارعت فرق المسرح الخاص إلى إطفاء أنوارها ، وإغلاق أبوابها بأغلظ الأقفال . والسبب ؟ أن جو الأحزان - حتى ولو كانت أحزانا كبيرة لأمة فجعت فى أغلى أمانيتها - لا يناسب نشاط مسرح القطاع الخاص . إنه مسرح يقدم الفرقة والضحك الخالى العقل والقلب معا ، فكيف تُقام موالده فى مآتم كبير ؟ الشباك لا يسمح ورصيد البنوك لن يواصل التضخم . بل هو مهدد بالانكماش ! طيب ، وقضية البلد ؟ أليس المشرفون على مسارح الفرقة مواطنين صالحين ، يفترض أنهم يشعرون بالانتماء إلى بلادهم وقضايا بلادهم ؟ نعم نحن كذلك - يقول هؤلاء - ولكن القدرة لها حدود ، فنحن تجار مسرح ، وتجارة المسرح أصبحت الآن كاسدة ومن ثم ، فنحن مضطرون إلى التوقف فى انتظار الفرج !

ومسارح الدولة ماذا فعلت بعد الهزيمة ؟ لم يفلق مسرح واحد من بينها ، بل حققتها الهزيمة إلى مواصلة البقاء ، دفاعا عن روح

الأمة ، وحفزها لها إلى التماسك ، وامتصاص الصدمة ، ثم تجاوزها إلى مواقف أكثر ايجابية .

هذا هو الفارق الجوهرى بين مسرح الدولة ومسرح القطاع الخاص . الأول ملتزم بمبادئ والثانى ملتزم برصيده فى المصارف.

وقبل أن أمضى فى شرح دور مسرح الدولة فى حياتنا الثقافية والفكرية والفنية والاجتماعية والسياسية ، أريد أن أنبه إلى أن مسرح الدولة قد كان النتيجة المنطقية لجهد أكبر وأوسع هو جهد الدولة فى خلق وارساء دعائم فن المسرح بصفة عامة . فهى الدولة التى أرسلت جورج أبيض إلى فرنسا فى أوائل القرن ليتلقى تدريباً نظامياً على التمثيل . وهى التى أرسلت من بعد زكى طليمات وفتوح نشايطي وسعد أردش وكرم مطاوع ونبيل الألفى وغيرهم من فناني المسرح وأطلقه الفنية إلى عواصم العالم المسرحية لتلقى دراسات عليا فى فنون المسرح .

وهى الدولة أيضاً التى شجعت زكى طليمات على إنشاء ودعم المعهد العالى للفنون المسرحية ووقفت إلى جواره تسانده فى مهمته الحضارية التى ازدهرت وأتت كثيراً من الثمار وهو الدولة كذلك التى انتقلت من هذه الجهود المتفرقة إلى إنشاء مؤسسة كاملة للمسرح وفنون الأداء المسرحى عامة ، فانتقل التفكير العلمى الذى

بأدر به زكى طليعات نقلة كبرى ، جعلت من الحركة المسرحية
ريادة فنية وقيادة واعية . وكان من أثر قيام هذه المؤسسة الكبرى
أن اتسع مفهوم المسرح بحيث لم يعد يقتصر على فنون الكلمة
وحدها ، بل تعدى هذا إلى فنون الرقص الشعبى وفنون السيرك
والعرائس والفن الاستعراضى والمسرح الغنائى .

ورغم تحفظاتى الكثيرة على نشاط فرق التليفزيون المسرحية ،
فقد كانت هذه الفرق - فى الأساس ومن الوجهة النظرية البحتة -
محاولة للوصول بفن المسرح إلى جمهور التليفزيون الذى كان يُعدُّ
إذ ذاك بمئات الألوف . وكان هذا جهداً آخر من جهود الدولة وإن
شأبته معائب كثيرة فى الممارسة ، وتعدى أثره هذه المعائب الخير
القليل الذى قدمته فرق التليفزيون هذه .

ولما قامت فرق القطاع الخاص مثل فرقة الفنانين المتحدين ، لم
تجد من يمثل على خشباتها ويخرج لها إلا فنانين تربوا فى
أحضان جهد الدولة المسرحى .. معظمهم كانوا خريجين من معهد
الفنون المسرحية . ولما دخلت هذه الفرق الخاصة فى منافسة
مباشرة مع فرق مؤسسة المسرح ، لم تلبث القيادة الفنية والفكرية
التي كانت المؤسسة تقوم بها للحركة المسرحية عامة أن دفعت
فرقة الفنانين المتحدين إلى التخلي عن مسرحيات قليلة القيمة مثل:
« البيچاما الحمراء » و « عفريت مراتى » .. الخ والتقدم إلى إخراج
مسرحيات من نوع أرقى مثل : « سيدتى الجميلة » .

وكانت هذه بداية لعملية ترشيد تمت بأثر مباشر من مؤسسة المسرح نتج عنها - فيما بعد - ما سمّيته المسرح الخاص الذكى ، الذى تمثل فى جهود جلال الشرقاوى فى فرقته «مسرح الفن» ، واتخذ أحسن صُورَه فى مسرح لينين الرملى - محمد صبحى ، الذى وعى ، بحس مرهف وبصيرة شديدة الصفاء الدرس التالى : وهو أن الفن المسرحى الجيد يمكن أن يكون ممتعا ومفيدا فى وقت واحد ، وأن الناس تقبل على عنصرى الفكر والفرجة معا - لو وجدتهما - اقبالا شديدا ، وأنها حين لا تجد الفكر إلى جوار الفرجة ، فقد تتفرج سنة أو سنتين أو ثلاثاً ثم تنفض فجأة عن المهرجين الفارغى الرعوس . إلى جوار هذا كله أقامت الدولة معاهد الباليه والفنون الشعبية والكونسرفتوار ، التى أخذت جميعا تمد الفرق المسرحية بحاجتها من الأطقم والمواد الفنية . هذا إلى جوار معهد التذوق الفنى الذى يتولى إخراج الناقد والمتذوق الواعى .

وحين ازدهرت الحركة الفنية المسرحية استطاعت مؤسسة المسرح أن تقيم أول عرض مسرحى فى منطقة الاهرام ، وهو العرض الذى أُقيم فى أوائل الستينيات وقدمت فيه فرقة الاولادفيك البريطانية مسرحيتى : «روميو وجوليت» - شكسبير ، و«القديسة جون» - برنارد شو . وكان هذا العرض بشيرا بأعياد مسرحية لاحقة تمت فى المنطقة ذاتها .

★★★

ولا أريد الإطالة فى سرد ما هو معروف للجميع ، يذكره الكل
الآ أصحاب الغرض ومدمنى تصفية الحسابات . وأخلص للحديث
عن الاتجاه الخطر الذى ظهر بيننا فى الأسابيع الاخيرة ، والذى
ينادى ببيع مسرح الدولة .

والظاهر أن بيع الأشياء التى تدخل فى إطار الملكية العامة
أصبح هواية لدى البعض ، مالبثت أن تحولت إلى إدمان ! وقد بدأ
الصراخ بطلب بيع آثار مصر لتسديد ديونها . وتلى هذا بيع
المؤسسات الناجحة التى يملكها القطاع العام . وتفاقم الأمر فقر
نفر من محترفى البيع أن يجرفوا أرض مصر ويبيعوها على شكل
طوب أحمر ، غير مبالين بأنهم يبيعون طعام مصر ، ورزق مصر
ومستقبل مصر .

وانتقلت العدوى إلى التعليم العالى ، فعادت الجهود تبذل
لإنشاء جامعة خاصة للقادرين سوف تتكلف مليار جنيه تجمعه
نقابة القادرين ، لتعليم الأولاد الخائبين من أبناء القادرين -
القادرين على القفز على الطوابير وسنوات الدراسة ، ومناهج
التعليم !

وساء البعض أن يكون لمصر بتليفزيون يمثل السيادة المصرية،
والطموح المصرى وأسلوب الحياة المصرية ، فأخذوا يلتفون حواء
هذه المؤسسة الكبرى ، بإنشاء تليفزيون سريع الحركة ، غزير

الاشعاع ، كريم الدفع يريدون به أن يشلوا فعالية تليفزيون مصر العتيد .

فى إطار هذه الدعوى العامة لبيع كل ما هو عام ، قامت المطالبة ببيع مسارح الدولة . وفى كل مطالبة من المطالبات بالبيع العام ، لا يسأل أحد نفسه : لماذا البيع ولم لا يتم الاصلاح ؟ وفى حالة المسرح ، لا يوجد سبب واحد يدفع الدولة إلى التخلّى عن جهودها فى رعاية ومساندة المسرح . فالمسرح يلقي المساندة والتمويل والدعم العتيد فى كل بلاد العالم ، وبالأخص فى البلاد الرأسمالية مثل أمريكا وفرنسا وانجلترا والنمسا . فليس هذا الدعم تطبيقا لمبادئ اشتراكية يرى جمع المنتفعين من أوضاع العالم المتغيرة أنها زالت إلى الأبد ، ومن ثم وجب الاحتفاء بالايديولوجية الرأسمالية وحدها . الايديولوجية الرأسمالية - على معاييرها ومطالبها الكثيرة ، تبذل العون للفنون المختلفة سعيا وراء رقى الأمة والانسان معا . وهذا فى حد ذاته يؤدى إلى تحسين الانتاج الذى يخطط له وينفذه الانسان نفسه . فإن ارتقى هذا ارتقى معه كل شىء . ومن ثم تغدق الأموال على المتاحف ، وتشترى الأعمال الفنية بالمليارات ، وتقام المهرجانات الموسيقية والمسرحية والاسواق الدولية للكتب والمصنفات الفنية ، وتخصص الجوائز الكبرى للمبدعين فى الأدب بأنواعه وفى فنون الأداء من تمثيل وسينما وتليفزيون .

يتم كل هذا فى البلاد الرأسمالية ، ولا يحتج عليه أحد ، ولا يطالب أحد بإلغائه بل هم يطلبون منه المزيد .

. إذن لماذا يصرخ البعض منا فى هستيرية : بيعوا مسرح الدولة ؟ نبيعه لمن ؟ لمنتجى مسرحيات «حمرى جمرى» و«العسكرى الأخضر» «وجوز ولوز» وغيرهم من أصحاب الموالد المسرحية الموسمية التى تنتشر أيام الصيف وفى المواسم السياحية ؟ نبيعه لأبطال هز البطون والقحوف ، والعقول والضماير ومغتصبى حق المواطن فى التفكير السليم والمتعة الفنية المتوازنة التى تخاطب العقل والوجدان ولا تقتصر على الاجساد ؟

لا ينكر أحد أن ثمة خلا فى مسارح الدولة . وهذا الخل مرجعه - فى الأساس - سوء الادارة ، وسوء التنظيم . ولا يعود أبدا إلى قلة المسرحيات الصالحة ، ولا إلى تقاعس الاطقم الفنية عن أداء واجبها .

فإلى جوار أفراد قليلين يقبضون مرتباتهم ويتهربون من التمثيل هناك مئات من الشباب الواعد من الجنسين ، يتحرقون شوقا إلى التمثيل والاخراج والكتابة . لا يحجبهم عنها إلا النجوم المشهورون المتقاعسون . وقد اثبتت تجربة ، لينين الرملى فى مسرحية «بالعربى الفصيح» أن هؤلاء موجودون بالإمكانية وبالفعل، لا ينقصهم إلا أن تتاح لهم الفرصة . وهم أهل لكل ثقة

وجديرون بأن يحملوا عن النجوم المتقاعسين المتاكلين الآفلين عبء المسرح كاملاً .

إن على مسارح الدولة أن تقدم على خطوتين رئيسيتين فى طريق الاصلاح . أولهما إنهاء نظام الفنان المسرحى الموظف ، والأخذ بمبدأ الفنان المرتبط بفرقة ما ارتباطاً يحدده عقد يطول أو يقصر ، بحيث يتناول الفنان أجره إذا ما أتم عمله ، ويحرم منه بل ويجازى إذا ما تهرب من هذا العمل . وهذا أمر سهل التنفيذ . أما الخطوة الثانية ، فهى أكثر صعوبة ، وإن كانت غير مستعصية على الحل . لقد نبهت من سنوات إلى الوضع المتأزم الذى يجد فيه المسرح القيم - لنسمه كذلك حتى لا نقول الجاد ونجلب على أنفسنا خطيئة إشاعة سوء الفهم - يجد ذلك المسرح فيه نفسه منذ ظهور التليفزيون والفيديو . قلت على صفحات «الهلal» أن ما كان يقدمه المسرح القيم فى الستينيات قد هاجر إلى الشاشة الصغيرة، وأنه بفضل جهود كتاب واعين ومخلصين وجادين وواسعى الثقافة من امثال اسامة أنور عكاشة ومحفوظ عبد الرحمن وغيرهما ، أصبح مضمون المسرح القيم يقدم بوسائل أفضل وأرخص ، وأوفر راحة ، وأعرض بما لا يقاس من جمهور المسرح الحى . فى الستينيات تباهى المسرح ما بين قيم وغير ذلك ! - بأنه حقق إقبال مليون متفرج فى عام واحد ، عملت فيه

كل فرق الدولة مواسم كاملة . اليوم يشاهد المسلسلات الجيدة جمهور لا يقل عن ثلاثين مليوناً في مصر وخارجها وذلك في اليوم الواحد وفي كل يوم حتى انتهاء المسلسلة .

معنى هذا أن المسرح الحى عليه أن ينظر بعمق فى أساليبه الفنية وفى المسرحيات التى يختارها ، وأن يتعرف إلى صيغة مسرحية جديدة تشمل الفكر والفرجة معا . هذه دعوة قديمة تقدمت بها من سنوات ، والحاجة إلى التمسك بها وتعميق خلق الصيغة التى توفرها هى الآن أكثر إلحاحاً من أى وقت مضى .

لا خوف على المسرح الحى من دراما التليفزيون ، بدليل نجاح مسرحيات اعتمدت صيغة الفكر والفرجة معا مثل : «أهلا يا بكوات» ووجهة نظر ، و «بالعربى الفصيح» من مسرح لينين الرملى ومحمد صبحى ، و «منين أجيب ناس» و «الملك هو الملك» من فرقة المسرح الحديث التابع للدولة . ومسرحية : «إنقلاب» من مسرح جلال الشرقاوى ولكى يصل مسرح الدولة إلى إيجاد هذه الصيغة المهمة والضرورية لضمان بقائه ، عليه أن يشجع كتاب الشباب - يسعى إليهم ، ويوجههم ، ويبذل لهم الحب الذى يستحقون . وعليه كذلك أن يوسع رقعة الحرية أمامهم فلا تفتك بأعمالهم الرقابة الصارمة أو التدخل فى أمور المسرح من قوى ضاغطة تمد نفوذها ومالها من خارج مصر لتشكّل أمور الثقافة والفن فى بلادنا حسب مصالحها هى ، وأهوائها .

الفصل الثاني

قضايا مسرحية

التأليف القومى أولا ١٠٠

الظاهر أننا على وشك أن نأخذ بمبدأ جديد فى تنظيم العروض المسرحية التابعة للدولة، وهو مبدأ النسب، أو الحصص .. فقد نشرت الأهرام بتاريخ ٢٢ مايو : أنه تقرر أن تخصص مسارح الدولة نسبة تصل إلى ٥٠٪ للأدب العالمى، مترجما أو مقتبسا أو ممصرا، ونسبة أخرى - لم تحدد - لأدب المعركة .

والسؤال الذى يثيره هذا الخبر هو: ماذا نريد من المسرح فى بلادنا؟ هل نريد منه أن يعطينا نشاطا مسرحيا وحسب، أى أن نقدم على خشباته تشكيلة بديعة من المسرحيات تشمل مسرحيات مستوردة بنسبة تصل إلى ٥٠٪ ، ثم نزيد هذه النسبة من أدب المعركة ، وشئ آخر من الأدب المحلى ، حتى نكمل المائة فى المئة ، ثم نستريح ؟ أم هل نريد لهذا المسرح أن يكون - كما كان دائما - التعبير الحى عن وجداننا القومى؟

وبعبارة أخرى : هل نريد الإبقاء على الحركة المسرحية القومية التى نبتت بيننا فى سبعينيات القرن الماضى ، واستمرت متقطعة، متفاوتة الأثر ، حتى ثورة ١٩٥٢، حين ازدهرت ازدهارا

واضحاً، وأخرجت مسرحيات قومية كثيرة، مست شغاف القلوب،
وملأت قاعات المسرح بالناس ؟ أم نريد العودة إلى سياسة :
على نحت القوافى من معادنها

ولا على إذا لم تفهم البقر ؟

لقد جربنا السياستين معا من قبل . فمنذ أن أفتتح خديو مصر
إسماعيل باشا دار الأوبرا فى عام ١٨٦٩ وأصحاب الفخامة
والجلالة والرفعة والمعالي والسعادة : خديو مصر وسلطينها
وملوكتها ، وباشواتها يستوردون المسرحيات والفرق المسرحية فى
كل عام .

ولم يحدث أن نشأ عن عمليات الاستيراد الارستقراطية هذه
مسرح ذو بال، استطاع أن يلفت الأنظار .

ومن الناحية الأخرى ، منذ أن خطب يعقوب صنوع رأسه فى
الحائط مرة ومرات، وكون فرقة مسرحية أنشأ لها مسرحيات
مناسبة ثم تلاه محمد عثمان جلال بتمصيراته الشهيرة لمولير ،
وفرح أنطون بمسرحيته الجادة : «مصر الجديدة» . ومحمد تيمور
بكوميدياته الأخلاقية ، وتوفيق الحكيم بمسرحيته «المرأة الجديدة»
بالذات ، وأحمد شوقى بمسرحياته الشعرية .. وخاصة مسرحية :
«الست هدى» .

ومنذ أن نجح نجيب الريحانى فى خلع قناع كشكش والخروج

إلى دنيا الكوميديا الانتقادية الفسيحة ، منذ أن كتب نعمان عاشور كوميديا المغناطيس الاجتماعية.. منذ تلك التواريخ جميعا ونحن نتمتع بمسرح قومي فعلا، ينبع من بيننا، ويعبر عنا، ويمثل إسهامنا الواضح فى الحركة المسرحية العالمية فما الذى حدث حتى نعرض عن هذا كله ، ونلجأ إلى أسلوب حصص الاستيراد المعروف فى التجارة ؟

يقال : إن النصوص المصرية ليست كافية. ويقال : كافية أو غير كافية ، فحتم علينا بوصفنا جزءا من هذا العالم أن نقدم المسرح العالمى على خشباتنا .

والمسرح العالمى واجب التقديم طبعاً. ولكن : هل يقدم على حساب التأليف القومى ؟ وهل يؤدى هذا إلى نتيجة ؟ ليت الأمر كان بهذه السهولة . إذن لضمنا لأنفسنا حركة مسرحية مزدهرة طول الوقت ، وبأرخص الأسعار ولكن المسرح لا يقوم على الاستيراد لا هنا ولا فى أى بلد من بلاد العالم .

لم يقم المسرح فى روسيا حتى ظهر «تشيكوف» ولا فى النرويج حتى ظهر «أبسن» ، ولا فى أمريكا حتى ظهر «أونيل» ، ولا فى إنجلترا حتى ظهر «برنارد شو» .

أعلم ، من الخبرة السابقة ، أن النصوص ليست كافية، وإن تكون كافية تماما فى يوم من الأيام . ولكن لكل شىء علاجاً .

لننظر مثلا ، ماذا يفعلون كعلاج لقلة النصوص فى الخارج .
فى إنجلترا مثلا يقدمون روايات دكنز بعد إعدادها للمسرح ،
فتحقق نجاحا كبيرا . ويقدمون عروضاً مسرحية على أساس من
رسائل برناردشو لصديقاته الممثلات ، فتتجح العروض .

وفى هذا الموسم يقدمون الحكايات الشعرية التى كتبها
تشوسر فى القرن الرابع عشر بعنوان : «حكايات كانتربرى» ،
وتحقق نجاحا واضحا يفعلون هذا - جزئيا - لعلاج قلة
النصوص .

ولكنهم يفعلونه - وهذا هو المهم - كى يمدوا جذور المسرح
القومى إلى ألوان أدبية أخرى ، وأولى بنا أن نفعل نحن الشيء
ذاته فنفتش جاهدين فى تراثنا الأدبى عن أعمال نقدمها على
المسرح لأن مواردنا من التأليف المحلى أقل وحاجة مسرحنا
القومى إلى الانتشار والاستمداد من مواهب أخرى خارج
المسرح ، أكبر بكثير .

وعلىنا قبل هذا ، وبعد هذا ، أن نقر - راضين - بأن
مسرحيات أربال ، وجيلديرود ، وشكسبير ، واليونانيات
والرومانيات لا يمكن أن تصنع لنا مسرحا ، وإن فائدتها
الأساسية تتحدد ، بالنسبة لنا - بالقدر الذى تعيننا به على أن
ندعم مسرحنا القومى القائم فعلا .

ثقافة القاهرة .. وثقافة الأقاليم

من الخطورة بمكان أن ننادى ، كما نادى الصديق الدكتور لويس عوض فى الأهرام يوم ١٨ ديسمبر ، بأن تقتصر سياسة تثقيف الجماهير عندنا على : «نقل الفنون والآداب من عقل مصر المستنير وقلبها الدافق - أى من القاهرة - إلى ريف مصر» .

إن هذا جزء واحد فقط من عملية تثقيف الجماهير ، أما الجزء الآخر والمكمل ، فهو معاونة ريف مصر على تنمية فنونه وآدابه .. وحفظ الصالح منها من الضياع ، وتطويره وتكاملته من كل سبيل.

فإذا ما أنكرنا أن الريف له فنونه وآدابه الخاصة، ووصفنا مايوجد به من نشاط فنى واضح القيمة بأنه : «جهالات الريف وسخافات المتخلفين» ، وضعنا بهذا أساسا قويا راسخا لواحدة من أخطر العمليات وأبشعها.. عملية لا أظن أن الدكتور لويس عوض يرضاها أو حتى يفكر فيها، تلك هى : غزو ثقافى مدمر تقوم به القاهرة .. وتشوه به معالم وجه مصر، وتعين على استكمال الضرر الذى يرى الدكتور لويس - محقا - إن الإذاعة والتليفزيون والسينما تقوم به حاليا، ألا وهو تسطيح الفنون والثقافات فى الأقاليم والريف وصبها جميعا فى قالب القاهرة .

إن بالقاهرة ثقافة مصرية وإنسانية راقية .. وبأقاليم مصر وريفها ثقافة محلية وإنسانية أيضا ، وهى تتمايز تمايزا واضحا حسب معطيات البيئة .. فنون النوبة تختلف عن فنون الصعيد .. وفنون سواحل مصر تتباين مع فنون سيوة .. ولكل من هذه الفنون مذاقه الخاص . وكل له دور يؤديه فى حياتنا .. ونحن فى أشد الحاجة إليها جميعا .

إن تثقيف جماهير المصريين لا يمكن أن يتم باستيراد «وابور زلط» ضخمة من القاهرة يتولى تسطيح ثقافة الأقاليم ودكها فى الأرض ورصف هذه الأرض . لتقوم فوقها عمارات ثقافية قاهرية الشكل والمحتوى ، تفرض فرضا على وجدان الناس .. ذاك أمر مآله الفشل المحقق .

بل أن ثقافة القاهرة ذاتها محتاجة أشد الحاجة إلى ثقافات الأقاليم، وحين استمدت القاهرة من فنون الريف والأقاليم فعلا، ارتفع فنها وازداد غنى . ظهر هذا بوضوح فى حقل الرقص الشعبى والذي يقدم رقصات من النوبة وسيوة ومن السواحل والصعيد تهز الوجدان القاهرى هذا وتجعله يفيق من غفلته ، وينفض عنه بعض هذا الغرور الشديد، الذى يصور له أنه يحوى أرقى مايعتمل فى الروح المصرية من أحاسيس !

ويلفت النظر فى مقال الصديق لويس أنه ينكر على الريف والأقاليم ثقافتها، ولا يرى فى مصر كلها إلا ثقافة القاهرة ، ثم يسمح - فى أعماقه - بأن يكون للقاهرة ثقافتان : ثقافة القطاع العام ، وثقافة القطاع الخاص !

فهو ينادى بأن تتفرغ الدولة لإنتاج الثقافة الرفيعة، وتترك الثقافة الشعبية لأيدى رجال القطاع الخاص.. ومنذ سنوات وهو يطالب بأن تتخفف الدولة من بعض أنواع الفنون الجماهيرية التى نجح فيها القطاع العام ، وتتركها لقمة باردة لأفواه القطاع الخاص : فنون مهمة مثل السيرك ، والاستعراض ، والرقص الشعبى .

ولو استجابت الدولة لهذا المطلب، لتحولت وزارة الثقافة إلى إدارات متحفية منعزلة كل الانعزال عن جماهير الناس، فكان فى هذا فشلها المؤكد .

بل لو كان مولير وشكسبير قد نهجا هذا النهج ، لما أصبح لفنهما كل هذا السحر الباقي، الذى يجعل الدكتور لويس يطالب بتقديم فنهما على المسرح المصرى .

إن مولير قد عبَّ عباً من فنون السيرك والكوميديا الشعبية الإيطالية.. وتهرأت أحزيتة وتشققت قدماء من طول التجوال فى

ريف فرنسا وطرقها الرئيسية والفرعية، قبل أن يستطيع إخراج روائعه .

وشكسبير استخدم كل فنون البهلوان والمهرج الشعبى وفنون «القافية» وجلسات السمر الخاصة، كما استخدم تجاريه الكثيرة كممثل جوال، وحرفى ومقاول لتوريد المتعة للجماهير العريضة - استخدم هذا كله فى صياغة مسرحيات باقية .. باقية لأنها تجمع بين الفرجة والفكر معا، ولأنها تبدأ بالفرجة أولا، كأساس لا بد منه لبناء صرح الفن الشامخ الجميل .

شئ واحد فى مقال الصديق لويس، أوافقه عليه كل الموافقة.. وهو ضرورة أن تنظر الدولة إلى الثقافة على أنها خدمة لا سلعة . ذلك شعار رفعناه من زمن ، وطالبنا بإلحاح بأن تأخذ به جمهوريتنا .. فإن الوجدان القومى الذى تشكله الفنون والآداب ثم تغذيه من بعد وتنميه ، لا يمكن أن يكون مجالا للمساومات ، ولا يجب أن يخضع لتقلبات الأرياح والخسائر .

إن الثقافة ، مهما اتفقنا عليها ، ومهما بدا لنا أننا نخسر فيها من مال، هى كسب دائما . كسب متصل ، كسب فى الحاضر .. وكسب فى المستقبل .

فرنسا شىء ونحن شىء آخر

قال الدكتور لويس عوض فى عدد ٣٠ يوليو من الأهرام : إن فرنسا - فى الموسم المسرحى الحالى - تقدم عروضاً أغلبها لكتاب غير فرنسيين، رغم أنها دولة عمرها المسرحى يصل إلى ثلاثة قرون

قال هذا فى معرض الدفاع عن موسم أغلبه من المسرحيات الأجنبية، يقال : إن هيئة المسرح قررت تقديمه، وأول ما ينبغى أن نلاحظه فى عبارة الدكتور لويس هو أنها أغفلت تماماً أوجه الخلاف الشديد بيننا وبين فرنسا من جهة، وبيننا وبين العالم الغربى - بل والعالم بأسره - من جهة أخرى .

فرنسا وراءها ثلاثمائة عام من التاريخ المسرحى .. ولها رصيد كبير من التأليف المسرحى الخالص، ولها أعلامها الشامخة فى فن المسرح من أمثال راسين وموليير .

فإذا قدمت اليوم موسماً أجنبياً فى معظمه .. فهى تملك أن تفعل هذا مستندة إلى تراثها الكبير واثقة إنه لا خوف على هذا التراث من الضعف ، فقد اجتاز مرحلة النشوء . وأصبح من غير

المحتمل أبدا أن تؤدي العروض الأجنبية في فرنسا إلى ملاءمة الشخصية القومية في المسرح .

ومن جهة أخرى .. فإن من يسميهم الدكتور لويس كُتابا غير فرنسيين ، هم في الغالب أوروبيون وأمريكيون . وليس هؤلاء أجانب على فرنسا فكلهم إنتاج الحضارة الغربية التي تمثل فرنسا أحد أقطابها ، فالأخذ والعطاء هنا يتم بين أناس متقاربين وجدانيا ، بحيث لا يمكن القول بأن المأخوذ منه غريب على النظارة الفرنسيين، على نحو ما يبدو بيكت أو أربال غريبا علينا .

أما نحن ، فرغم المائة والعشرين عاما التي انقضت منذ تعرف العرب المحدثون إلى فن المسرح نقلا عن الغرب، فإننا لم نبدأ مرحلة التأليف الخالص إلا منذ ثلاثين عاما أو نحوها . ولا تزال الشخصية القومية عندنا محتاجة إلى مساندة وحراسة، أقرب السبل إليهما أن نحتفى بما يضعه كُتابنا نحن : نخرجه ، وندرسه، وننفذه، ونوجهه ونسد أوجه النقص فيه، ولا نهمل - في الوقت ذاته - تقديم المسرح العالمى . وإذا كان لابد من تبني مبدأ النسب في العروض .. فالنسبة الغالبة ينبغي أن تكون للمسرح العربى، سواء فيه المكتوب في القاهرة ، أو دمشق ، أو بيروت أو بغداد، أو الكويت ، أو تونس، أو الجزائر ، أو الرباط . إذا قلت النصوص عندنا - بل حتى إذا توافرت فعلينا أن نتزود من إنتاج هذه البلاد العربية .. وإن نكون في هذا بدعا بين الناس ..

فالفرنسيون والانجليز والروس والأمريكان يفعلونه ، دفاعا عن مسرحهم ، وتأسيسا لفكرة الروابط الثقافية بين المتشابهين وجدانيا وفكريا .. ودعما للعالمية الحقيقية فى الفن .

ذلك أن نقل الفن من العواصم الأجنبية إلينا ليس فيه عالمية محتمة. وليس فى نقل فننا المحلى إلى عواصم العالم كسر للحواجز بالضرورة .

وإنما يصبح فننا عالميا إذا نضج التعبير عنه محليا، إذا ذاك لا يحتاج إلى أتوبيسات أو طائرات لنقله، بل هو يحلق من فرط النضوج .

والدليل على هذا ليس بعيدا .

فمن سنوات ، استطاع كاتب أيسلندى أن يحصل على جائزة نوبل ، رغم أن العالم بأسره لايعرف الكثير عن الأدب الأيسلندى ، ولا عن لغة هذا الأدب .

ومغزى هذا واضح : وهو أن الإخلاص للواقع المحلى، وتعميق التعبير الفنى عنه، هو العامل الرئيسى فى اجتياز الفن مرحلة الخصوصية إلى مرحلة العمومية . ثم تأتى بعد ذلك بقية العوامل . والترتيب ليس آليا بالطبع . فالفنان لا يبدأ - عامدا - بأن يكون محليا ، وإنما هو يطاوع نفسه ، ويستخدم طاقاته جميعا، وينتج فنه، فإذا جاء هذا الفن ناضجا ، تبينا فيه على الفور المحلى والعالمى معا .

الجديد يحتضن القديم فى المسرح

من أطرف أنباء لندن المسرحية، أن مخرجا طليعيا اسمه نيفيل دريدبرج مشغول الآن بتدريب ممثليه على مسرحية : «الملك لير» التى يقوم بإخراجها من وجهة نظر جديدة .

قرر دريدبرج هذا أن يمسك بخناق شكسبير، ويجعل مسرحيته تقول ما كان يمكن أن تقوله لو أن شكسبير كان معنا اليوم، وألقى نظره الثاقب على الوضع العالمى . وفى سبيل هذا ، أعاد المخرج ترتيب بعض أجزاء المسرحية بشكل عنيف فجعل التمثيل فى مواضع منها يمضى من نهاية مشهد ما إلى بدايته، وفى مواضع أخرى جعل الحوادث تمضى فى خطين متوازيين: من البداية إلى النهاية ومن النهاية إلى البداية فى وقت واحد . وأعطى دور لير للممثل باسبى سليس، أحد أعضاء جماعة الفهود السود، كما جعل ابنتى الملك العاقتين : ريجان وجونوريل ترتديان ملابس بوليس دولة جنوب إفريقيا العنصرية .

أما دور البنت المخلصة : كورديليا، فقد أعطاه لممثل شاب ، وهو كف بيرست.. الذى يلعب الدور وهو عار طول الوقت ! وبالإضافة إلى هذا ، صمم المخرج حركته المسرحية بحيث يسمح

للنظارة بالمشاركة الكاملة فى الأحداث ، وقرر أن يوزع عليهم
مدافع المورتار من أحدث طراز .. ليطلقوا بها قذائف البطاطس
على خشبة المسرح، على أن يتلقوا من الخشبة قذائف مماثلة !



عند هذا الخبر الطريف توقفت طويلا ، وأنا أتأمل ما يحدث فى
المسرح العالمى من تطورات .

تجتاح هذا المسرح الآن موجتان عارمتان تهدف - كل
بطريقتها - إلى تجديد حيوية هذا الفن فى الشكل والمضمون معا .
أما الموجة الأولى فتركز على الشكل على اعتبار أنه القناة
الموصلة إلى الناس . الشكل هو الذى يحمل الفن والرأى معا
والعمل على أن يصبح هذا الشكل أكثر قربا من الناس وأشد
إلتصاقا بوجدانهم كفيل - فى رأى هؤلاء - بأن يعيد الفن
المسرحى إلى حضن الشعب وأن يعينه على أن يثبت فى وجه
وسائل التعبير العاتية التى تمثلها السينما والإذاعة الصوتية
والمرئية .

ومن هذا الجانب تأتى موجات الأشكال المسرحية الجديدة
المتتابعة : مسرح الحلقة - مسرح الشارع - المسرح التسجيلى -
المسرح المرتجل - مسرح الوقائع اليومية .. إلخ .

أما الموجة الثانية فلعلها أجراً وأشد أثراً ، وهى تحاول - تارة
- تجديد مضمون المسرحيات أو «تعصيرها» ، أى جعلها أكثر

ملازمة للعصر، كما فعل دريدبرج بمسرحية الملك لير . وتارة أخرى تحاول أن تلقى ضوءاً جديداً على النصوص القديمة، بقلب أحداثها رأساً على عقب ؛ مثلما فعل الكاتب التشيكي الأصل سيلد ، الذي عرض أحداث هاملت من وجهة نظر شخصيتين ثانويتين في المسرحية هما : روزينكر انتس وجيلد نشترن ، ووضع الشخصية الرئيسية هاملت في خلفية الأحداث .

أما نحن . فلم نحاول - حتى الآن إلا الأسلوب الأول . قدمنا المسرح التسجيلي . وقدمنا مسرح الحلقة وأحدثنا تغييرات في شكل الخشبة، وذلك في مسرحيات : «النار والزيتون» و «أجاممنون» و «ليلة مصرع جيفارا» على التوالي .

غير أننا كنا في هذا كله مجرد ناقلين لتجارب غيرنا ، نتشجع على حسابهم ونخاف أن نقدم تجارب نابعة من عندنا . والدليل على هذا أنني قدمت من ثلاث سنوات لكل من سعد أردش وحمدي غيث فكرة تمثيل مسرحية : «أندروكليس والأسد» لبرنارد شو في خيمة السيرك القومي ، فتحمس مدير السيرك عبد الفتاح شفيش، ولم تتألق الفكرة لدى سعد أو حمدي إذ ذاك ، وظلت بلا تنفيذ حتى الآن !

أما إعادة صياغة المسرحيات القديمة، فلم نجربها قط مع أننا في أشد الحاجة إليها الآن - من ناحيتي المبدأ والحاجة اليومية معا .

ومرة أخرى أذكر أنني عرضت هذا الأسلوب على كثير من مخرجينا فلم يتحمسوا له . اقترحت أن نقدم مسرحية : «قنابل» لمحمد تيمور في صيغتها الدارجة ، بعد أن ندخل على خاتمتها إضافة محدودة .

ذلك أن المسرحية تعالج مشكلة أسيرة من كبار الملاك، تهرب من غارات الحرب العالمية الثانية إلى الريف وهناك تحدث لأفرادها أحداث كوميدية مختلفة ، تنتهى بأن يجتاح القرية وباء الكوليرا، فيسجن أفراد الأسرة وراء النطاق الصحى الذى تضربه السلطات حول القرية .

وقد اقترحت يومها أن يضاف إلى النطاق الصحى، نطاق اجتماعى، نوحى بأنه وشيك القدوم، على إعتبار أن أحداث المسرحية تجرى على مسافة زمنية قصيرة من ثورة ١٩٥٢ ، ومن المنطقى أن نلقى بظل هذا الحدث الكبير على المسرحية، فيعمق معنى النطاق الصحى، ويصبح رمزا للنطاق السياسى والاقتصادى الذى تضربه مجتمعة الثورة على النظام الاقطاعى، وبهذا نستطيع أن نقدم «قنابل» فى الستينيات ، وهى التى كتبت فى الأربعينيات .

وكما قلت آنفا ، لم يتحمس أحد لهذه الفكرة ، ولا لما تمثله من أسلوب فى معاملة التراث . ولو وجد من يتحمس لهذا كله آنذاك، لما ظللنا حتى اليوم نقرأ مسرحيات التراث : فرح أنطون مثلا، ومحمد تيمور ، وغيرهما ثم نقول فى براءة: إنها مسرحيات قديمة لا تصلح لأن تقدم اليوم .

الفنون والناس

قبل أن ندخل الاشكال الفنية المختلفة إلى بلادنا، علينا أن نتبين حقيقة مهمة هي أن أرضنا الطيبة لا تمنح الغذاء والنماء لهذه الاشكال على قدم المساواة وبدون تمييز .

هناك فنون يجود زرعها في بلادنا، وأخرى تنمو نموا متوسطا، وثالثة تعيش على الهامش ، ورابعة تموت ونحن نزرعها! ولنأخذ مثلا : فن الأوبرا .

ما أكثر ما حاولنا أن نمد له جنورا بيننا، وما أقل ماحققته هذه المحاولات جميعا من نجاح !

ليس السبب - كما يقال - قلة الأصوات المدربة، ولا قلة الرعاية، ولا قلة الاعتمادات، السبب الحقيقي أن فن الأوبرا مجاف لوجدان الشعب ولطريقته في الغناء والاستمتاع بالغناء إن شعبنا يرى طريقة الأداء في الأوبرا مصطنعة ، وغريبة وبعضنا يراها مضحكة . ومن العبث أن نحاول، بالزجر ، أو الإهانة أو الاتهام بالتخلف إقناع الشعب بقبول ما لايقبله ، إننا متخلفون في هذا المجال . إنسه يعنى - ببساطة - أننا مختلفون ،

مختلفون - أكرر - لا متخلفون .

وفى الفنون - كما فى الطبيعة - يعتبر الاختلاف نعمة، لأنه مصدر تنوع وثراء، رفض شعبنا فن الأوبرا ولكنه لم يرفض الأوبريت ومعنى هذا أنه يحب الغناء بعض الوقت، والرقص بعض الوقت والحوار بعض الوقت، فهذا أقرب إلى مزاجه وإلى طبيعة الحياة من حوله ، من الغناء المتصل الذى تحويه الأوبرا .

وهذه حقيقة ينبغى أن توضع دائما فى الاعتبار ، ولنأخذ مثلا
ثانيا :

الرقص :

حقق الباليه فى بلادنا نجاحا لا بأس به ، وأتت الجهود التى بذلت فى هذا المضمار ثماراً معقولة، ولكن هذه الثمار لا تثبت للمقارنة إذا قيسَت بالنجاح الأكبر وخصوصا الذى أحرزه الرقص الشعبى عندنا .

وليس فى هذا ما يدعو للعجب .

فالرقص الشعبى ، رغم أنه يستخدم أصولا وقواعد من الخارج، يعبر عن وجدان الشعب وعاداته ومأثوراته تعبيرا واضحا .

أما الباليه فيعبر عن قيم عامة، أو أقل شيوعا بيننا، ومن هنا

كان نجاحه المحدود .

وهذه المقارنة ذاتها تقوم بين الموسيقى العالمية والموسيقى العربية، وما يحققه تقديم كل منهما من نجاح .

هناك السباق لحضور حفلات فرقة الموسيقى العربية من جهة، والإقبال المحدود على حفلات الأوركسترا السيمفونى من جهة أخرى، ينبغى أن تحفزنا هذه الظاهرة إلى مزيد من الاهتمام بالموسيقى العربية، تسجيلا ودراسة وتطويرا وأداء، بدلا من أن نسخط على تخلف عندنا مزعوم !

ماذا نستفيد من هذه كله ؟

علينا أن نستلخص منه دروسا هامة، أولها : أن التخطيط للفنون ينبغى أن يبدأ بمسح وفحص ماهو قائم فعلا، وثانيها : أن الطريق إلى العالمية يبدأ من حيث يتم التعبير عن الموضع المحلى . وثالثها : أنه كما لا يمكن للفن القومى أن ينمو بمعزل عن الفن العالمى ، كذلك لا يمكن للفن العالمى أن يكون بديلا عن الفن القومى .

تلك هى خلاصة تجربتنا فى الأدب ، حيث استطعنا أن نخلق أدبا قومى المحتوى عالمى الأسلوب .

فعلنا هذا بأن اقترضنا من الغير الاشكال الأدبية العصرية ثم

شحنها بالمضمون القومي على دفعات مضطردة التقدم ، حتى أصبحت فى نهاية المطاف ألوانا قومية فعلا .

وكان مما له مغزى خاص فى هذا السبيل أننا لم ننجح النجاح الواضح إلا فى الحقول الفنية التى لها أصول فى تراثنا مثل القصة والرواية .. أو تلك التى أثبت شعبنا أنه متشوق إليها.. راغب أشد الرغبة فى أن تقدم بيننا مثل العروض المسرحية بوجه عام.

حول شعار : المسرح للمسرحيين

فى رأى أن الشعار الذى يرتفع بين الحين والحين، مناديا: «المسرح للمسرحيين» لم ينفع الحركة المسرحية فى الماضى، ولن ينفعها فى المستقبل .

إنه بناء صغير ضيق ، يقام فى مكان فسيح، ولا تلبث المقارنة بين ضيق البناء وعظم المكان أن تكشف قصور الشعار وخطره .
ليس المسرح ملكا لأحد . إنه بأوسع معانى العبارة ملكية عامة.

ومن يقرأ تاريخنا المسرحى، بانتباه يجد المسرح قد قام على أكتاف عديد من الناس ، بعضهم من غير أبناء المهنة، وإن أحبوا المسرح حبا جما وخدموه فأصبحوا بهذا من أهل المسرح . هناك مثلا - عبد الرازق عنایت، المفتش بنظارة المعارف الذى أقام للقبانى فى نهاية القرن الماضى مسرحا اتفق عليه من حر ماله، فلما احترق المسرح عن آخره وضاعت معه ثروة كبيرة لم تقعد الكارثة بالرجل عن مواصلة خدمته فاستأجر مسرحا آخر ، وجهزه أحسن تجهيز، وكون مع سلامة حجازى فرقة فنية عملت على أول مسرح أهلى عصرى فى بلادنا وفيه تألق نجم الشيخ سلامة وذاع صيته .

بمقياس «المسرح للمسرحيين» ينبغي أن نطرد عبد الرازق
عنايت من كل حديث عن المسرح فلم يكن الرجل مؤلفا ولا مخرجا،
ولا ممثلا، ولا حتى ناقدا ، وإن كانت خدماته للمسرح تعدل
خدمات بعض هؤلاء .

ولكننا لا نفعل هذا، وإنما نحى ذكرى الرجل ونجلها فهو، قد
أثبت أن حبه للمسرح حب خالص يرتفع عن الرغبة الشخصية
والمصلحة.

بفضل المثل الذى ضربه عبد الرازق عنايت وغيره من محبى
المسرح، قام بيننا شئء ثمين تفتقده الحركة المسرحية الآن أشد
افتقاد . قامت «الرهينة المسرحية» .

نشأ ذلك الشعور القيم بأن على الفنان أن ينذر نفسه وحياته
كلها لخدمة الفن المسرحى ، لا يقوده عن هذا سوء تقدير
ولا يدير رأسه نجاح .

لنأخذ مثلا آخر من الغرب فى أواسط الخمسينيات ، قامت فى
بريطانيا حركة مسرحية مهمة ما لبثت أن جددت شباب المسرح
البريطانى وأعادت إليه حيوية كان يفتقدها ، تلك هى حركة ،
الشبان الغاضبين ، التى تزعمها جون اوزبورن .

وعلى كثرة ما كتب عن اوزبورن وزملائه، لم يكتب ما يكفى عن
الدور الذى لعبه الناقد المسرحى كينيث تاينان فى تمهيد الأرض
لنجاح الحركة الجديدة .

لقد احتضن تايان حركة الغاضبين كما يحتضن العاشق
حبيباً طال غيابه .

وكرس الكاتب قلمه وعلمه وقدرته وذكاءه للدعوة للمسرح
الجديد والدفاع عنه فى وجه الخصوم ، حتى لقد عاب عليه البعض
هذا الحماس كله، فقالوا: يكفيك ما تثرى فى طريق الجذب من
زهور!

وليس تايان ممثلاً، ولا مخرجاً، ولا مؤلفاً، وإنما هو مجرد
ناقد .

فإذا رحننا نقيس الخدمات التى أداها للمسرح البريطانى
المعاصر، فأين نضعه، والمسكين ليس من أهل المهنة؟

نضعه - بالطبع - كما وضعه قومه فعلاً : بين فنانى المسرح
المرموقين - ذلك إذا كان المسرح الحق قبلتنا، وأردنا أن يرتفع هذا
الفن الجميل عن حدود المهنة الضيقة .

لقد جربنا فى الماضى أن نولى أمور المسرح أهل المهنة
وحدهم . فلم تكن التجربة سارة ولا مشجعة .

ومعنى هذا أن المسرح، يحتاج فوق جهود أهل المهنة - إلى
جهود عديد من الناس . يحتاج الدارس والباحث والهاوى
والصديق والمؤرخ ، كما يحتاج المخرج والممثل والمؤلف .

وبعض من مزايا المسرح ، وسر من أسرار قوته وضعفه معا،
أنه فن الناس جميعا. وأنه لا يمكن أن يقوم إلا بجهد ومباركة من
الناس جميعا .

كأنما كان ينقص المسرح أخطار غير الأخطار الفادحة التي
تأخذ الآن بخناقها. كأنما كان محتاجا إلى هم جديد يصنعه نفر
من أبناء الحرفة المسرحية يرددون في إصرار : «المسرح
للمسرحيين» .

قول يبدو وكأنه حق وصدق، فأى بأس فى أن يعلن المشتغلون
بالحرفة المسرحية أنهم - وحدهم - أهل لأن يتصدوا لها ؟

لا بأس على الإطلاق ، إذا صح أن المسرح مهنة وحرفة لاغير،
ولكن : هل هذا صحيح؟ هل المسرح هو نقابة المهن التمثيلية
وحسب؟ هنا يبدو الخطر الكبير الذى يوقد هذا النفر من أهل
المسرح تارة ، وفى وهمهم أنهم يؤدون خدمة كبرى ترمى إلى
استبعاد «الدخلاء» !

يرفع هذا الشعاع فى الوقت الراهن، المخرج التونسى
« المنصف سويسى » يرفعه فى إلحاح وعدم تبصر ، ويطبقه
على التجمعات المسرحية التى يدعو إليها فى قرطاج ، وقد
وجد شعاعه هذا صدى فى تجمعات أخرى فى بغداد
وعمان ودمشق .

فهذه التجمعات تركز فكرة أن المسرح هو مخرج وممثل، وربما - في بعض الأحيان - مؤلف أيضا ! ولكنه - أبدا - ليس الناقد المسرحي وهو بالقطع - ليس ذلك الكائن الغريب الذي يبدو أن السويسى وأمثاله، لا يرون له وجودا، ولا رسالة ولا فائدة في حقل المسرح وهو : المفكر المسرحي : المنظر المسرحي : المؤرخ المسرحي وكل من يقلب الرأى في النشاط المسرحي دون أن يتشرف بالانتساب إلى نقابة المهن المسرحية !

ومن الأنصاف للسويسى أن نقول : إنه لم يبتكر هذا الشعار وإنما وجدته جاهزا في مخازن الحركة المسرحية فالتقطه، وهو شعار يرتفع بين الحين والحين ، في حالتى نهوض المسرح وانحطاطه معا .

في الستينيات ، كان المخرج المصرى عبد الرحيم الزرقانى يردد الشعار ذاته ، و بحسن نية، ورغبة طيبة في انقاذ المسرح من «الطفيليين» الذين تقدم ذكرهم، وكان يردده أيضا نعمان عاشور، الذى كان يضيق كثيرا بالنقاد المسرحيين، ويزداد ضيقه حين يتصدى للحديث عن أهل الفكر، والنظرية فى المسرح فقد كان - رحمه الله - لا يرى فى المسرح إلا المؤلف المسرحي .

غير أن النهضة المسرحية العارمة التى كان يتدفق نورها فى الستينيات مالبثت أن طغت على الأصوات التى كانت تسعى إلى

إصابة النهضة المسرحية بقصر النظر . قام كُتَّاب مسرحيون
مفكرون مثل ألفريد فرج ويوسف أدريس ومحمود دياب في مصر،
ويوسف العاني في العراق ، وسعد الله ونوس في سوريا، وعز
الدين المدني في تونس، والطيب الصديقي في المغرب قاموا يبذلون
للمسرح فنهم وفكرهم معا .

ودخل حقل المسرح نقاد على قدر كبير من الثقافة والمعرفة
والاحاطة بشئون المسرح في أبعاده التاريخية والسياسية
والاجتماعية والفنية ، من أمثال : محمد مندور ولويس عوض
ومحمود أمين العالم في مصر ، وسليمان قطاية وعادل أبو شنب
في سوريا .

ثم خطت النهضة المسرحية خطوة ثورية أخرى حين تغير
مفهوم الاشراف على الحركة المسرحية من مجرد «إدارة» هذه
الحركة إلى «قياداتها» قيادة واعية على أيدي أناس جمعوا الخبرة
الثقافية والفنية إلى جوار البصيرة الإدارية ، حدث هذا في
مؤسسة فنون المسرح والموسيقى والفنون الشعبية التي كان لى
شرف قياداتها مع مجموعة من خيرة العقول منذ أواخر
الخمسينيات إلى أوائل الستينيات .

إذ ذاك أخذ يقر في وعى المشاركين في الحركة المسرحية من
فنانين وفنيين وكُتَّاب ونقاد وجمهور أن المسرح أكبر بكثير من أى

من هذه الطوائف وأنه مؤسسة عظمى لا يستطيع أحد منهم أن يتفرد بقيادتها أو توجيهها دون أن تضار الحركة المسرحية ككل .

ولنتنظر إلى تاريخ المسرح في مصر - التاريخ القريب - قاد خليل مطران الفرقة القومية للمسرح في أواسط الثلاثينيات، وتصدى يوسف وهبى لإدارة الفرقة المسرحية الحديثة فى أوائل الخمسينيات . الأول شاعر متفتح ، له توجهات مسرحية والثانى حرفى عن أهل المهنة - حرفى صرف ، فماذا كانت النتيجة ؟ قدمت الفرقة القومية فى عهد خليل مطران بعضا من روائع الأدب المسرحى العالمى ورسخت أسسا وركائز للتعامل مع الفن والفنانين المسرحيين ومثلت بداية طيبة لجهد الدولة فى دعم المسرح الجاد ، بينما اتسمت إدارة يوسف وهبى للفرق المسرحية التى عهد إليه بها بالعيوب المعروفة لنظام الممثل المدير : تفضيل نظرتة الشخصية للمسرح على غيرها من النظرات مضافا إلى هذا ما عهد عن يوسف وهبى من فرض مسرحياته على زملائه وعلى الجمهور . مهما كانت النتائج .

ولنلق نظرة على ما حدث فى المجال ذاته فى أماكن أخرى من العالم فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر . قاد الكاتب هنريك إبسن مسرح بلاده من وضع الفن المغموء، إلى وضع الفن المسرحى القائد، وارتفع بهذا الفن حتى أصبح رأس الحركة

المسرحية المعاصرة فى العالم كله، ولم يكن إبسن مخرجاً ولا ممثلاً بل ولا حتى مجرد كاتب مسرحى ، بل كان فى المحل الأول والأخير مفكراً فى حقل المسرح .

وحين انتقل فكر إبسن إلى الجزر البريطانية ذات التاريخ المسرحى الطويل، كان الخواء المسرحى ينخر خشباتها والسبات الفنى العميق يشل حركة فنانيتها فما لبث برنارد شو أن نفخ فى البوق مستخدماً فن إبسن وفنه هو لبعث المسرح البريطانى من الرقاد، ومرة أخرى لم يكن برنارد شو كاتباً مسرحياً وحسب ولا اشتراكياً فقط، ولا مجرد ناقد مسرحى وموسيقى بل كان مفكراً قبل وبعد هذه الصفات جميعاً .

وبين أهل المسرح المعاصر الآن، فنانون مفكرون مرموقون: بىتربروك، المخرج المفكر، وصاحب الحركات التأصيلية، والنظرة الشاملة لفنون العالم المسرحية وليس الغربى وحسب . وإيريك بتقلى المخرج الناقد المسرح الغربى المفكر صاحب النظريات المسرحية الجريئة الذى ساند المسرح الحى بالخبرة والمعرفة معاً .

وبريتولت بريشت الكاتب المسرحى التجريبي المفكر، الذى تولى الإخراج والتمثيل والتنظير للمسرح دون أن يرفع شعار المسرح للمسرحيين ودون أن يهتف بسقوط كل من ليس مخرجاً أو ممثلاً . والغريب أنه إبان ازدهار المسرح العربى، لم يجد فنانو المسرح

الاصلاء غرابة ولا غضاضة فى أن يفيدوا من بحوث مفكرى المسرح .

وهذا هو الطيب الصديقى يعترف - بلا حرج - أنه أفاد من الفصل الذى جاء فى كتابى : « فنون الكوميديا » عن الإمكانيات الدرامية للمقامات ، فكتب - بوحى منه - عرضه المسرحى اللامع : « مقامات بديع الزمان الهمدانى » - اعترف الصديقى بهذا كتابة ، حين أهدانى النص المطبوع لعمله المسرحى الشائق الآخر ، « ديوان سيدى عبد الرحمن المجذوب » .

أما فى حال الانحسار الحالى للمسرح فان الحرفيين يتكتلون - ليس لدفع الخطر عن المسرح ، بالتوسع فى تلمس المشاركة من كل من يحمل فكرا وفنا وخبرة وعقلا بصيرا ، بل يتفوقعون داخل نقابة مسرحية تحمل شعار : المسرح للمسرحيين !

ولو كان بين هؤلاء الواعين القصيرى النظر من يحمل إلى جوار فنه فكرا ونظرا واسعين إلى الحياة ، لو كان بينهم بيسكاتور آخر ، أو مييرهولد أو لوركا أو مارون النقاش أو القبانى أو زكى طليمات لقلنا لا بأس ! فنانون ذوو فكر وصنعة يريدون تقصير خطوطهم ، مطمئنين إلى أن النظرة عريضة والابعاد كلها موجودة . ولكنهم - مع كل الأسف - ليسوا أحدا من هؤلاء الفنانين

المفكرين المرموقين، بل همهم الأول، إنشاء شركة مسرحية محدودة الأسهم، يتبادلون فيها منافع لهم ، ويطل الواحد منهم فى مرايا البهو منها وصور القاعة والكواليس والخشبة فلا يرى إلا نفسه فقط - تملأ البؤرة وتنعكس ظلالها على باقى المساحة حتى تشغلها ، وتؤطرها معا .

ألم يأت هؤلاء نبأ باحثين عظام فى المسرح، قدموا له أجل الخدمات عبر كتبهم العميقة العديدة ألا يعرفون الباحث المسرحى الراسخ كالطود : الأردايس نيكول صاحب الكتب الكثيرة عن المسرح نظرية وممارسة، وعلى رأسها جميعا موسوعته الضخمة «المسرح العالمى» ؟ ألم يسمعوا عن مؤلفى سلسلة الكتب المسرحية العظيمة التى ترجمها فى إناة وأفكار ذات المرحوم درينى خشبة وأهمها: كتاب شيلدون تشينى : «المسرح : ثلاثة آلاف عام من الدراما والتمثيل وصناعة المسرح» ؟

ماذا كان يقدم هؤلاء الباحثون الكبار سوى الخدمة العميقة للمسرح فنا وممارسة ؟ وماذا فعل درينى خشبة بحياته إذ كان يترجم أمهات الكتب فى المسرح ؟ هل كان يلهو أو يبدد أيام عمره أو يتطفل على المسرح والمسرحيين ؟

أن الأوان كى أقول: إن حركة الازدهار فى المسرح ما كانت لتبلغ مابلغت من شأن لو أن المفكرين على تنوعهم لم يرفضوها

بالفكر والفكرة والتوجيه . قبلهم كانت المسرحيات تختار فى
الجلسات الخاصة ، فأصبح الاختيار مبنيا على رأى الجماعى
المدرس فى لجان القراءة .

وكان رجال المسرح يفدون إلينا من بعثاتهم - فى الغرب
أساسا - وعلى رؤوس الكثيرين منهم قبعات غير منظورة . تعلموا
فى مسارح الغرب الكثير وعادوا وهم لا يعرفون تراث أمتهم
العربية فى المسرح . فإن عرفوه نظروا إليه فى استعلاء وتجاهل .
فلما جرفتهم إليها مياه المسرح الواقفة، صحح بعضهم هذه
النظرة الخاطئة ، وأخذوا يتعلمون ثم يفيدون من تراثنا فى خلق
حركة مسرحية صاحية .

فيجب على فنانى المسرح أن يتعلموا شيئا من التواضع .
فليس معنى أن أضواء خشبة وعدسات التليفزيون تضعهم فى
أعين الناس وفى قلوبهم ، أنهم وحدهم أصحاب الفضل فى
النجاح، سواء على الصعيد العام ، أو حتى فى مجال نجاحهم
الشخصى .

عليهم أن يذكروا ، ونذكر معهم دأب رجال يخدمون المسرح
بالدراسة المتأنية والمتابعة الصبور من أمثال : إبراهيم حمادة ،
وقواد دواره، ورمسيس عوض ، وغيرهم ، اخرج إبراهيم حمادة

كتابه الهام : «خيال الظل» وتمثيلات «ابن دانيال» واتبعه بقاموس المصطلحات الدرامية وعدد كبير من المقالات : والبحوث حول المسرح فى وطننا العربى وفى العالم ، وقدم فؤاد نواره بحوثا كثيرة فى المسرح ، أهمها كتبه عن مسرح توفيق الحكيم، إضافة إلى متابعته الدائبة الواعية لحركة المسرح فى مصر وباقى أجزاء الوطن العربى .

أما الدكتور رمسيس عوض فقد قدم عمله الفدائى الكبير : «موسوعة المسرح المصرى البيولوجرافية : ١٩٠٠ - ١٩٢٠» وقدم معها زادا ثميناً لكل من يتصدى للبحث والتفسير والتنوير فى حقل المسرح، إذ أثبت فيها أسماء المسرحيات التى كتبت أو قدمت فى مصر طيلة الأعوام الثلاثين التى تعرض لها الموسوعة، إنه جهد كبير، وعائد مادى قليل، أقل منه هو الاحتفاء بالعمل على المستوى النقدى والبحثى معا !

إن حركة الجزر التى يعانى منها مسرحنا العربى الآن قد أخذت تصيب فنانى المسرح على اختلافهم بما يشبه العشى، وقد أدى التوقع الذى يدعو إليه أصحاب صيحة : «المسرح للمسرحيين» إلى أن ينزلق إلى نفس المهوى كُتّاب مسرحيون كبار نقدر أعلى تقدير جهدهم فى تأصيل الفكر فى العمل المسرحى .

فهذا هو الكاتب المسرحى الواسع التجربة، العميق النظرة، الذى جمع بين كتابة المسرحيات وكتب الفكر المسرحى - هذا «ألفريد فرج» مؤلف الكتاب الصغير اللماح: «دليل المتفرج الذكى» يردد فى إيمان أن أزمة المسرح الآن تكمن فى سوء التنظيم الإدارى ، وأن التنظيم الجيد كفىل بانتشال المسرح من وهشته. وإنه على عاتق الفنان الفرد - وفى إمكانه - أن يقوم بدور فعال فى هذا المجال .

يقول ألفريد هذا ، متجاهلا الدور القمعى الذى تمارسه الأنظمة العربية ضد فنانى المسرح بالذات ، والتيارات السامة التى تسربها أجهزة الإعلام - التليفزيون خاصة - ضد المسرح الجاد، والتغير الواضح الذى تبديه للمسرح الفارغ العقل الذى يدغدغ البطون ويطمس العقول .

وفى مجالسه الخاصة وفى بعض الندوات يقول ألفريد فرج: إننا - أى رجال المسرح على تنوع وظائفهم - قد كنا فى الستينيات متزمتين، مشيرا بهذا - ربما - إلى الموقف الذى وقفناه ضد الضحك الفارغ العقل الذى كانت فرق المسرح التجارى وبعض فرق التليفزيون تقدمه إلى الناس وتدعو إليه وتكرسه من كل سبيل.. وقد اعترفت من قبل فى بعض كتاباتى أن حرصنا الشديد

على تأصيل الكوميديا المفكرة الناقدة ، قد جعلنا لانتلفت الالتفات
اللازم إلى أهمية استخدام أساليب الكوميديا الشعبية ودقائق
الصنعة فيها للوصول بالفكر المسرحى إلى أعداد أكبر من الناس.
وقد دعانى هذا إلى إعمال النظر فى الكوميديا الشعبية،
ومسرح الشعب ككل، ومن ثم جاءت كتيبى الثلاثة فى هذا
المجال : « الكوميديا المرتجلة » و « فنون الكوميديا » و « مسرح الدم
والدموع ».

غير أن هذا الاعتراف ليس معناه أن ما يقدمه المسرح التجارى
بأسلوب الكوميديا الشعبية هو فن يستأهل الحفاوة الشديدة أو انه
فن باق، فقد اثبتت الخمس عشرة سنة الماضية أو نحوها أن فنانى
الكوميديا الذين استندوا إلى الضحك الفارغ وحده مالبث أن
ابتلعهم النسيان. ولم ينج منهم إلا من تخطى مرحلة افتعال
الضحك إلى إستخدام الضحك فى إيصال فكرة أو موقف إنسانى
معا، يشهد على هذا مسرحيات مثل : «شاهد ماشفش حاجة»
التي تمثل خير تمثيل ما كان لسياسة التمسك بالكوميديا
الإنسانية من أثر على مسرح القطاع الخاص، الذى غير جلده
أكثر من مرة ليتفادى الإنهيار التام فى مجال مسرحيات إصدار
الأصوات الضاحكة على الخشبة لابتزاز صدى ضاحك لها من
القائمة .

ثم يقول ألفريد فرج قولا آخر يستدعى التوقف . يقول : إن مسرحا مضيئا خير من آخر مظلم وأنه فى أوقات الأزمات ينبغى ألا نتردد فى التعامل مع فرق القطاع الخاص لضمان أن تستمر عجلة المسرح فى الدوران .

وهو قول ينبغى أن نأخذه باحتراس شديد، فمن الحق أن المسرح المضيء خير من المسرح المظلم - شريطة أن يكون هذا الموقف مجرد مرحلة مؤقتة ننتقل بعدها من إضاءة الخشبة لمجرد الحركة إلى إضاءة الخشبة كى تضيء روح الإنسان وعقله معا، فليست الحركة فى المسرح هدفا فى حد ذاته ولا ينبغى أن تكون .

كان الحوار يدور بينى وبين ألفريد ، فجاء فيه ماتقدم من آراء إذ ذاك قلت له : إننى أؤمن بأنه ليس فى المسرح شىء مقدس سوى الفن المسرحى، وأنه سيان عندى أن يوجد هذا الفن تحت راية مسرح الدولة أو فى القطاع الخاص ، شريطة أن يكون موجودا بالفعل فى المسرح التجارى وليس سرايا يجرى وراءه الكاتب الجاد ، بعد أن أعيته الوسائل كى يقدم فنه من خلال منصات القطاع العام .

عبد المنعم مديبولي

قضيت السنوات الثلاثة الماضية أدرس الكوميديا الشعبية في مصر والعالم . قرأت من جديد أعمال أرسطوفان وبلوتس وكوميديا العصور الوسطى . نظرت في تراث الكوميديا دي لارتي ، واشعاعاتها المختلفة في كوميديا مولير وشكسبير . بحثت عن امتدادها المباشر والجانبى في فنون الكوميديا الشعبية المصرية .

ودرس ما وقع لى من نصوص خيال الظل . وما استطعت جمعه من نصوص مسرح الأراجوز ، وفحصت كوميديا الريحانى والكسار من حيث انتمائهما في الكوميديا الشعبية .

وعدت من هذه الرحلة الطويلة لأتظر فيما تقدمه لنا الكوميديا الشعبية المصرية اليوم ، عدت لأبحث هذه الكوميديا بعيون جديدة ، لا هى مستعلية ، ولا رافضة . عدت وقد زدت معرفة بفنون الإضحاك . وتبينت كم هى صعبة وعظيمة معاً !

وبهذه النظرة الجديدة أنظر اليوم إلى فن الممثل الكوميدي المرموق : عبد المنعم مديبولي ، وخاصة فى مسرحيته الأخيرة : «هاللو شلبى» التى قدم فيها واحداً من أحسن أواره، دور فنان المسرح الفقير الأستاذ عنبر .

كان عبد المنعم مدبولى عماد المسرحية الأساسى، وكان فنه الممتاز هو الإغراء الأقوى الذى حملنى على «الصمود» لمسرحية حفلت بكثير من السخافات .. سخافات لا هى مضحكة ولا هى ضرورية ولكن : هكذا يظن بعض المشرفين على القطاع الخاص فى المسرح أنهم يجتذبون النظارة، بجنس أصبح لطول استخدامه طريق مسدود ليس وراءه جديد .. وحركات تشليت وترقيص لا داعى لها بالمرة ولا هى مسلية .

وفى وسط هذا التبذل وقف عبد المنعم مدبولى بفنه الراسخ المدرس . وقف بارزا ، متميزا !

وحين تذكر الكوميديا الشعبية .. فعبد المنعم مدبولى هو أكثر ممثلينا أصالة، وأعمقهم صلة بهذا الفن العظيم، وقد ساعد على إبراز هذه الحقيقة دور الأستاذ عنبر ، فهو دور تقليدى فى الكوميديا الشعبية، دور الفنان المهرج المطحون، الجوعان دائما، الذى تنحصر أبرز مطالبه فى أن يحصل على الأكلة التالية، وأن يضمن لنفسه الفرصة لتقديم فنه للناس، ليس فى الدنيا مايسعده أكثر من هذا ، أن يأكل وأن يقدم فنه .

ولكن عنبر لا يضمن هذا أبدا . وإنما هو يقضى المسرحية بطولها باحثا عن الأكلة ، وعن الممول الذى يتيح له أن يقدم مسرحية هو واثق من نجاحها ، وليس أبرز من مسرحية «هالو

شلبى» دليلا على جناية القطاع الخاص على الأعمال المسرحية فإن موضوعها فى أساسه إنسانى ذو مغزى، إنه يحكى صعوبة قيام الفن أصلا دون حماية ورعاية أمن قوى أكبر من الأفراد، قوى لا تخضع للمزاج الشخصى ، لا تغريها الجلسات الخاصة وما فيها من نساء وشراب ، ولا تستند إلى النوايا الطيبة وحدها، وإنما تبسط الحماية على الفن والفنانين، كحق لهم، لابد أن ينالوه .

ويكاد هذا المغزى أن يضيع لولا عبد المنعم مديولى حمل المسرحية على كتفيه، وساعد على وصل موضوعها الإنسانى بتقاليد الكوميديا الشعبية .

عبد المنعم هو المهرج التقليدى الذى عرفته الكوميديا الشعبية ، ذكاء فطرى ، وحيلة لا تنتفد، وقدرة على التغايب تصيب خصومه بالانهيار، وفرح بالحياة لا يخبو، وميل للاندماج فى أية لعبة طارئة بشوق حقيقى .. مع إظهار الاستمتاع باللعبة أثناء تقديمها . من هنا ولع المهرج الشعبى باللعب الدائم : أى بالتنكر وتقمص الشخصيات المختلفة .

وعبد المنعم يتقمص فى المسرحية شخصية لورد إنجليزى يأتى إلى مصر سائحا، ويكلمات بسيطة، وحركات معبرة ، وحيل معروفة ومستخدمة فى فنون الإضحاك يحيل عبد المنعم مديولى

شخصية السائح الإنجليزي إلى مصدر غنى من مصادر الفكاهة .. والغريب أنه يستخدم ألفاظا عادية، وحيلا تقليدية لو استخدمها غيره لبدت مستهلكة مسطحة .

ولكن عبد المنعم يتقمص الكلمات أيضا كما يتقمص الأدوار، وينفخ فيها من روحه .

مثل هذا الفنان حرام أن يضيع وقته وفنه في مسرحيات هابطة، هناك أدوار عظيمة تنتظره، من أول اليونان حتى الآن، لقد أسندنا له من سنوات دورا فى مسرحية أرسطوفان: «الضفادع» فأداه بامتياز . وله عند بلوتس دور فى مسرحية : «وعاء الذهب» أنا واثق أنه سيمتاز فيه أيضا لو أداه، وهناك دور عبد الستار أفندى فى مسرحية محمد تيمور الذى تحمل الاسم نفسه، وأدوار أخرى كثيرة سنجدها لو بحثنا عنها، المهم أن نعين عبد المنعم مدبولى على أن يظل دائما فى المستوى الكوميدي البارز الذى كشف عنه فى دور الأستاذ عنبر.

★★★

ولا يفوتنى - بعد هذا - أن أنوه بقدرة الممثل سعيد صالح على أداء دور المؤلف الإقليمي الذى قدم ليعرض مسرحيته الأولى على قلب ووجدان عاصمة تعج بالخير والشر معا .

لقد رأيت فيه ممثلا هزليا واضح الموهبة قادرا على شد الناس وربطهم بفنه .

حساب عام

عائبنى الصديق نعمان عاشور لما كتبته عن الفنان عبد المنعم مدبولى فى عدد سابق من «روز اليوسف» قال : إننى قد مدحت المدبولية بهذا المقال .

وقد رجعت إلى ماكتبت فعلا .. فوجدتنى أبرزت قدرات الفنان عبد المنعم مدبولى، وأسفت لأنه ظهر فى مسرحية مليئة بالهذر والسخافات . وقلت : إن عيوب المسرحية - كما شاهدها الناس على المسرح - لم تمنع فن عبد المنعم مدبولى من الظهور ثم طلبت بأن تتاح الفرصة أمام مدبولى للظهور فى مسرحيات أرقى وأكثر إنسانية .

وليس فى هذا كله إعلاء للمدبولية .. كما يذهب الصديق نعمان، وإنما فيه إعزاز وتقدير للفنان عبد المنعم مدبولى وهو فعلا أستاذ فى مجال الإضحاك القائم على تقاليد وأساليب راسخة . أما المدبولية ، فهذه قصة أخرى !

والذى أفهمه من هذا الاصطلاح هو : اتجاه الفنان - أى فنان - إلى اساءة استخدام مواهبه فى سبيل المال ، أو فى سبيل مجرد

الظهور أمام جمهور حاشد الليلة بعد الليلة ، وهذا خطأ تورط فيه الفنان مدبولى فعلا ، وقرارا .

ولكن هل تورط فيه هو وحده؟ وهل من العدل أن نحاسبه هو وحده ونترك الآخرين؟ لا أعنى بالآخرين الأفراد فقط، وإنما أضيف اليهم الأجهزة المشرفة على الإعلام والثقافة فهى أيضا مسئولة، بل إن مسئوليتها مضاعفة، فهى أولا لم تحم الفنان من تنكب سبيل الفن الإنسانى المشرق . وهى ثانيا - وفى أحيان كثيرة - قد أغرت الفنان إغراء بأن يسير فى طريق الرواج السريع العابر، ويقدم أقل ماعنده وليس أعمق مافيه، ومن حق الفنان علينا أن نبصره بأخطائه ونحميه منها فهل فعلت الأجهزة المسئولة هذا؟ لو شئنا أن نكون عادلين لوجب أن نسائل الجماعة قبل الافراد.

من أجل هذا لم أقف طويلا عند أخطاء مدبولى، وإنما طالبت بتوفير الفرص المناسبة أمامه كي يقدم أحسن ماعنده، وعنده من هذا الحسن الشئ الكثير .

وأنتهى النقاش مسرعا عند هذا الحد ، لأن هذا كله ليس بيت القصيد، وإنما المهم حقا هو أننا نجد أنفسنا جميعا فى موقف بالغ الصعوبة ، فمن جهة هناك قطاع خاص فى المسرح تخصص فى تقديم مسرحيات الضحك ، واثقن صناعة الضحك اتقاننا واضحا، واتصل مايقدمه الآن من أعمال بتقاليد الكوميديا الشعبية

المصرية بعدة صلات ومن ثم تحقق له نجاح جماهيري كبير، أخفى الهزال الفني والفكري الذي تعاني منه هذه الأعمال .

ومن جهة أخرى هناك كتاب للكوميديا، لا تنقصهم الثقافة، ولا الالتزام ولا القدرة على صنع المسرحيات، ولكن الضحك في مسرحياتهم قليل، وهو قليل لأنهم يعتمدون على مواردهم الذاتية وحسب في صنع الضحك ، ويحرمون أنفسهم من تراث كبير في هذا الميدان ، قادر على خدمتهم خدمة كبرى لو هم فطنوا إلى أهميته، أى أنهم يفعلون - تماما - عكس مايفعله خصومهم في القطاع الخاص .

وقد نبهت مرارا إلى أن المعركة الضارية التي تقوم الآن في حقل الكوميديا لا يمكن أن يكسبها المثقفون ، مادموا مصرين على أن يكونوا سادة أولا، ثم فنانيين بعد ذلك ، إن الضحك ليس أفكارا وموضوعات وحسب ولكنه أيضا صنعة كآية صنعة أخرى . كالطب والتجارة ودبغ الجلود ! وله هو الآخر أسرار، وحرفيات لابد من الإلمام بها قبل ممارسة المهنة .

الممثل الكوميدي العالمي بوب هوب - مثلا - له في لوس أنجيلوس مكتبة كاملة، يحتفظ فيها ببضعة ملايين من النكت لتكون دائما جاهزة لاستعماله .

وهو يستأجر عدة كُتّاب يتولون إمداده بالمواقف والمناسبات والفكاهات التي تصلح لأعماله الكوميدية .

من أجل هذا اتصل مجراه الفني سنوات طويلة، ولا يزال باقيا حتى الآن .

هذه الطريقة الاحترافية الواضحة أدعو كُتّاب الكوميديا المثقفين عندنا إلى التزامها إلى جوار اهتمامهم بالموضوع والفكر، ان الموضوع والفكر وحدهما لا يصنعان المسرح . والمسرحية ليست مجرد جلدة كتاب نضع بين دفتيها ما نشاء من أفكار وآراء غير مجسدة، ثم نكتب على الجلدة هذه مسرحية !

المسرحية حياة وصراع وتكنيك وحيل ومهارة وخفة يد !

وقد فهم العظيم ديكنز تكنيك الضحك الشعبي، فأبدع أعماله الفنية بالميلودراما والهزل والضحك العالي . والابتسام العقلي والمفاجآت والتشويق وكل ماوقع له من صلاح .

وكانت النتيجة أن انتصرت آراؤه وأفكاره انتصاراً ساحقاً، هز هيكل الظلم الاجتماعي في بلاده، ولا يزال يهز الظلم في كل مكان يعرف أعمال الكاتب الكبير .

وهذا درس عميق لنا جميعا ليس في وسع أحد منا أن يتجاهله .

كشكش بك وتابعه زعرب

حينما كتب ألفريد فرج مسرحية : « على جناح التبريزى وتابعه قفة » ، كان فى ذهنه مسرحية بريشت : « السيد يونتيللا وتابعه ماتى » ، كمثل تطبيقي من أمثلة استخدام الثنائى الفكاهى وسيلة لصنع الكوميديا .

كان بريشت فى ذهنه، ولم يكن توفيق الحكيم !

وبالطبع لم يكن الريحانى فى خياله !

ومع ذلك فقد كتب توفيق الحكيم أكثر من مسرحية تدور حول صيغة الثنائى الفكاهى كتب : « رصاصة فى القلب » حيث العلاقة بين السيد محسن وتابعه البواب عبد الله مستخدمه بنجاح كوسيلة من وسائل الإضحاك ، وكتب : « الأيدى الناعمة » حيث الأمير فريد والدكتور حمودة يتحركان فى نطاق المتبوع والتابع، ويشيران الضحك ما بين ناعم وغليظ .

أما الريحانى فقد أخرج لنا أشهر ثنائى فكاهى فى تاريخ الكوميديا المصرية وهو : « كشكش بك وتابعه زعرب » .

وحين عرضت على ألفريد فرج من شهور أن يكتب مسرحية

معاصرة يستخدم فيها الثنائى الفكاهى، بدت له الفكرة وجيهة، فتحمس لها . ولكنها بدت له جديدة أيضا. كأنما هو يسمع عن «كشكش بك وتابعه زعرب» للمرة الأولى . وهذا - طبعاً - غير صحيح .

هذه الجدة الظاهرية للفكرة تشير إلى نقص بعينه لدى كُتّاب الكوميديا المثقفين عندنا ألا وهو : قلة معرفتهم بتراث المسرح المصرى .. ولا أقصد بالمعرفة مجرد العلم الظاهرى وإنما أعنى التمرس والانطباع والانفعال .

ولو كان هذا كله موجوداً عند ألفريد وغيره من كُتّاب الكوميديا لانطلقوا من فورهم إلى استخدام التراث الكوميدى الكثير الذى تخلص إلينا عبر مئات السنين . منذ أن كتب ابن دانيال باباته المشهورة . فأصبحت أول نصوص مصرية تصل إلينا ولا تضيع . وقد اخترت أن أتحدث عن ألفريد فرج لأنه كان أول من تنبه من كُتّاب المسرح الشبان إلى أهمية التراث فى صنع الكوميديا الإنسانية المعاصرة . فأتحفنا فى الخمسينيات بـ «حلاق بغداد» وفى الستينيات بمسرحية : «على جناح التبريزى» .. مستخدماً ألف ليلة فى المسرحيتين .

ولو مد ألفريد فرج نشاطه إلى تراثنا القريب لاستطاع أن يجعل من ثنائى : «كشكش بك وتابعه زعرب» شيئاً قريباً من دون

كيشوت وتابعه سانكوا بانزا . واذ ذاك كم يستطيع سمير غانم
وجورج سيدهم أن يبدعا فى دور سانكو بانزا .

إن ثنائى نجيب الريحانى يحوى - فى أساسه - مادة صالحة
للتطوير فى هذا المجال فالعمدة المهذار يبحث عن الجمال ممثلا فى
متع الأكل والشرب ومعاشرة الحسان ويرتفع لحظات لهذا المستوى
الراقى بالنسبة له ثم يهبط فى كل مرة إلى الواقع الكالغ الذى
يمثل حقيقة موقفه وقدراته . وفى إمكان أى كاتب قدير أن يرتفع
بالعمدة من المستوى الحسى الصرف إلى مستوى أكثر رفيا
فيضيف إلى الحس متع الروح أيضا . دون أن يضحى بالفكاهة
والمفارقة .

على مثل هذا الدرب الخلاق - وإنما فى حقل التراچيديا - سار
شكسبير حينما اختار رجل الحرب الخسيس «مكبث» فجعل منه
جنديا نبيل الخلق فى أساسه طموحا يريد العرش ويأنف من سفك
الدماء .. حتى يجد - آخر الأمر - أن لا مفر له من خوض بحار
الدم فيقدم على هذا الخوض وبعض منه يتمزق .

وهكذا - أيضا - فعل المعلم الانجليزى بالجندي المرتزق
«عطيل» إذ رفعه درجات كثيرة فى سلم التطور . فاختره موضوعا
لمسرحية تفيض بالحب والنبيل . جعل موضوعها صراعا للخير
والشر على المستوى الشخصى والمستوى الاجتماعى
والمستوى الكونى .

لم تقعد بشكسبير فى الحالىن فجاجة الأصل الذى أخذ عنه مسرحيته وإنما رأى بعين الصانع الخير ماينبغى أن يثول اليه هذا الأصل الفج فى يد كاتب ملهم .

وهكذا نريد لكُتابنا أن يفعلوا كلما نظروا فى التراث . ألا يهولهم نقصه البادى ولايمنعهم من أن يفحصوه بعناية . ويخيل خلاق بحثا عن أسس لتطويره وإثرائه، إن النظر فى التراث لحساب «المنظر المعاصر» فى المسرح له فوائد واضحة . فهو يحكم صالة الدراما المعاصرة بما حققته الدراما عامة من إنجازات . وهو يلقي ضوءا جديدا على هذه الإنجازات يجعلنا نفهم الماضى فهما واضحا، فنستعين بهذا الفهم على حسن تشكيل الحاضر والمستقبل .

وهو يربط كُتابنا المعاصرين بما رسبته منجزات الماضى فى عقول الناس ووجدانهم من أشياء ثابتة وأخرى متحركة .. فيصبح كتاب العصر أكثر قربا من عامة الناس، وأكبر قدرة على التعامل معهم، بهدف التأثير فيهم والتأثر بهم فى وقت واحد .

بهذا تتحقق الصلة الحيوية التى تضمن الاستمرار للفنون، ويصبح ما نقيم اليوم من مسرح بناء راسخا، وليس بيوتا من الرمال، تنهوى لدى أوهى الضربات .

الفنسان

حين انتهى الحريرى من مقاماته الخمسين، ساوره شك واضح فى قيمة ماكتب، وداخله ندم أوضح ، ألجأه إلى استغفار الله من ذنب أتاه بكتابة المقامات ! وكان الشيخ الرئيس قد بدأ مقاماته بداية أخرى مختلفة تماما. بدأها بالفخر بعمله فخرا أوشك أن يصير عجبا .

فما الذى حدث فى نفس الحريرى بين مقامته الأولى ومقامته الخمسين حتى انقلب الحال غير الحال ؟

فى نفس كل فنان يختلط العجب بالعار . تمتزج الرغبة فى العرض مع الرغبة فى التوصل .

العمل الفنى بعض من الفنان نفسه بعض من علوه وسقوطه. وهو محير بين أن يعرض علوه وسقوطه معا، أو يعرض العلو ويخفى السقوط .

إن فعل الأولى لم يأمن الهازئين . وإن جرب الثانية جاء فنه طبلا أجوف، وترابا لا يستأهل الا التراب .

ومع العرض على الناس تأتى مشاكل أخرى :

قال الحريرى وهو حيران أسف : هأنذا اضطرت إلى عرض مقاماتى على الناس، ونايت عليها أمام من يقدرها ومن لا يقدرها. وهو الحرج ذاته الذى يعانى به الفنان حتى يومنا هذا . يكتب مسرحية فيخاف ألا يحضرها أحد . ويقيم معرضا فيخشى أن

ينفض عنه الناس . ثم لا يأمن من بعد ما هو أفدح من هذا وأشد نكرا أن يحضر الحفلين جمع من المستخفين الهازئين !

هنا ينتاب الفنان ذلك الشعور المدمر الذى شمل كوريولا نوس فى مسرحية شكسبير حين طلبوا اليه أن يعرض نفسه أمام جمهور الناخبين ، يتملقهم ويستثير عطفهم ، ففعل وهو نادم ، ساخط ، متقزز !

وهو شعور أحسه شكسبير الكاتب والممثل ، بوضوح فقال وكلماته تقطر أسى : «وأسفاه قد عرضت نفسى مهرجا على المسرح ، وجرحت أعز مشاعرى ، وبعث رخيضا ماهو ثمين».



فى عصر المنجزات العلمية الرهيبة ازداد موقف الفنان تعتدا أصبح العالم ، لا الشاعر ، هو الذى يرسم للناس خيالهم ، يمد خطوط هذا الخيال أو يقصر منها . إن قالوا : نحلم بالوصول الى القمر ، جعل القمر موطنًا لأقدامهم .

وإن صاحوا نريد الخلود وعدهم بطول العمر .

وفى البداية ثار الفنان ثورة العاجزين لهذا الاغتصاب القاسى الفؤاد ملكه وهيبته . لعن بيرون اسحق نيوتن لأنه فسر «قوس قزح» وأزعج الفنان من حلمه الجميل فى عالم من الأوهام الملونة . ولكن لعنة الشاعر لم تمنع العلم أن يتقدم فى طريقه . وجرب الفنان أن يصادق العلم، أن يكون حادياً فى قافلته بل رائداً لهذه القافلة . سار جول فيرن وهكسلى وويلز . فى هذا الطريق .

غير أن هذا كله لم ينتقد الفنان من شعور ممض بالانسحاق

لأنه يعيش فى عالم لا يلعب فيه دورا ذا بال .
لهذا طالب مايكوفسكى بأن يوضع القلم مع الحديد فى قائمة
الصناعة ، ومات كلورويل فى بطاح أسبانيا دفاعا عن الحرية .
أى شىء يجبر الصدع فى نفس الفنان - يقوى فى روحه
الفخر وينقذه من العار ؟

أى شىء يعوضه عن العرش الذى فقدته والقمة التى أنزل منها
إنزالا ؟

لا شىء إلا أن يقنع بأن يصبح مواطنا مع المواطنين . فذلك
هو الطريق المؤدى الى الامتياز الحقيقى . على هذا الطريق مضى
فنانون كبار : بيرون - شيللى - لوركا - ناظم حكمت - بابلو
نيرودا .

وعليه أيضا ، فى أيامنا هذه تسير الفنانة الكاملة ، «فانيسا
ريد جريف» . تضع - طائعة - فنها ، وأيامها ، وشهرتها ، وجمالها
فى خدمة قضايا الناس .

تحتج على القنبلة وتسجن من أجل فيتنام ، وتنظم المظاهرات
وتمشى فيها ثورة على الإتجار فى لحوم الشعوب ثم تصعد فى
المساء الى خشبة المسرح لتؤدى دورها الآخر .

أيها الشيخ الرئيس ...

ياوليم شكسبير ...

يامحمد المويلحى ..

ياكل من لبس شارة الفن وهو منها مستخز ...

لاعليكم .. لا عليكم أبدا !.

لياسة في السيرك

من يحضر حفلات السيرك القومى فى هذه الأيام يجد مقاعده
الآلاف والخمسمائة كلها مشغولة، ويجد الجمهور حاضرا !
ليس حضورا عاديا مانلقاه الآن فى السيرك القومى ، ولكنه
عود إلى الوجود المبهج المخيف ، الذى كان فنانو المسرح فى
القديم يتمنون، ويخشونه، ويعملون له ألف حساب .

كان صانع الفرجة المسرحية: وليم شكسبير يقول للجمهور
متملقا : « الأمر لكم » .. ويسمى إحدى مسرحياته : « كما تحبونها » ،
ولكنه كان فى السر يحقد على ذلك الجمهور - كما نحقد دائما
على أقرب المقربين .. حتى ونحن نحبههم ، ونعيش معهم كل يوم ان
ذاك كان شكسبير يصف جمهوره بقوله : « الوحش الفج، برعوس لا
حصر لها » ، « الدائم الخلف، لا يثبت على حال » .



كان هذا الجمهور العاتى يشغل مقاعد السيرك كلها، ليلة ذهبت
أشاهد عروضه بعد انقطاع ثلاث سنوات وكان بعض أسباب هذا
الاقبال الكبير راجعا إلى العروض الساحرة التى يقدمها فنانو

السيرك الضيوف من ألمانيا الديمقراطية ، عروض ترتفع بفن الحركة المحسوبة، بدقة علمية ، إلى مستوى الأنغام الموسيقية.

غير أن هذا الاقبال كان أيضا راجعا إلى حقيقة لمستها، وطربت لها أشد الطرب، وهى أن الفنانين المصريين قد حققوا تقدما واضحا فى ميدان تدريب الوحوش .

كانت نمره الدب التى تركب الكرة وتتحرك بها مسافات، والتى تصعد درجات سلم، وتقوم بحركات أخرى فى سهولة، تمثل انجازا ملموسا فى هذا الميدان الصعب .. وأهم من هذا أن العلاقة بين الدبة ومدرّبها كانت هادئة ومستريحة اختلفت مظاهر الحقد من الحيوان ، وتلاشت القسوة التى كان المدرّب يبديها نحو الحيوان ليضمن طاعته فى أقصر وقت ممكن .

وشد محمد الحلو الأنظار، وحبس الأنفاس بفضل نمرته الجريئة : «سبعة أسود ورجل فى قفص» هنا أيضا بدت العلاقة بين الأسود ومحمد الحلو كأهدأ ما يمكن أن تنتظره بين الإنسان وملك الوحوش .. واستطاع الحلو أن يقدم عرضا جريئا بقدر ما هو مسل، ولم يخل العرض من فكاهة .

إلى جوار هذا ، تقدمت أيضا فنون العقلة الثابتة ، والقذف بالأرجل ، والبامبوك، وبدا لى الفنانون المشتركون فيها أحسن تدريبا وأكثر وثوقا ، وأجمل ملابس ، مما كانوا لدى آخر زيارة لى للسيرك .

شيء واحد فقط لم يتقدم - للأسف - هو العروض الفكاهية التي يقدمها المهرجون الثلاثة، وهؤلاء الفنانون معذرون لأن لا أحد يقدم لهم استكتشات جديدة. . ولا يحرص على زيادة تدريبهم ، وامدادهم بالأفكار كما أن عملهم ينظر إليه على أنه مجرد شغل وقت حتى يتم الانتقال من لعبة إلى أخرى .

وهذه نظرة يجب أن تتغير فوراً، فإن كوميديا السيرك لون قائم في عالم الكوميديا، إنه ليس هامشياً قط، بل هو مدرسة تخرج فيها كثير من فنانينا الشعبيين وخاصة في أوائل القرن، يوم كانت السيركات الأهلية والأجنبية تملأ مدن مصر وأقاليمها حركة وبهجة .

وقد ظللنا حتى الآن نتحدث عن عدم وجود مهرج كبير ، قادر على إمتاع الناس بالكلمة والحركة معاً، غير أنني اكتشفت، وأنا أشاهد عروض الرجل الكاوتشوك : رماح، إن المهرج الذي كنا نلتسمه قد كان موجوداً معنا طول الوقت، ونحن عنه غافلون .

في الرماح كان مايميز مهرج السيرك .. ومهرج الكوميديا الشعبية عامة، له الجسد اللدن، البالغ القدرة على التشكيل، وله الحجم الضئيل، الذي يجذب القلوب، وله الروح الوداعة.. والابتسامة الحية، وشيء من الحزن العذب الذي يميز دائماً كبار المهرجين .

وليلة شاهدت الرماح، وجدته اجتذب إليه القلوب بعرض فكاهاى
مع طفل من أبناء الجمهور، تطوع أهله بأن يكون معاوننا لهذا
الفنان القادر .

وفى رأى أن شيئاً من التدريب على التمثيل يجعل من الرماح
مهرجا ذا شأن إلى جوار أنه بهلوان كبير .

فإذا تم هذا التدريب، فإنى واثق من أن مستوى الفكاهة فى
عروض السيرك سيرتفع بانضمام الرماح إلى الثلاثى الحالى، وفى
تراثنا الشعبى نمر كثيرة يستطيع المهرجون الأربعة أن يفيديوا
منها فوراً . لتقديم المرح الصافى إلى جمهورهم الكبير المتحمس .



ذات صباح ، كنت أسير فى الشارع متأملاً فوصل إلى سمعى
حوار بين طفل وأبيه .. كان الطفل يطلب أن يشاهد عروض
السيرك وأبوه يعده بأن سيأخذه حتماً إلى الملعب الكبير . ولكن
شيئاً ما فى نبرات الأب، كانت تثير شكوك الطفل، فأخذ يلح:
«نذهب إلى السيرك»، وقال أبوه : نعم «نذهب إلى السيرك» ، وعاد
الولد يؤكد : «السيرك القومى» وقال الأب صاغراً : «السيرك
القومى» !

هذه لقطة حب وتقدير من واقع الحياة .. أهدىها تحية لكل من
يعيشون من أجل السيرك ، وكل من ماتوا فى سبيله .

مسرح العرائس

يوم زارنا الفنان سيرجى اوبراتوسف - رائد فن العرائس فى الاتحاد السوفييتى من سنوات قال وهو يقدم مسرحيته العرائسية الباهرة : «علاء الدين والمصباح» «هذه بضاعتكم ، ردت إليكم» مشيرا إلى أن المسرحية مأخوذة من ألف ليلة ، ومن عجب أن يقول لنا أجنبى هذا القول ولانفطن نحن إليه من تلقاء أنفسنا، هأن بألف ليلة كنوزا من القصص من أمثال : «السندباد والصيد مع الجنى» ، و «علاء الدين والمصباح» و «على بابا والأربعين لصا»... الخ .

غير أننا - لسبب أو لآخر - أغفلنا ألف ليلة، ونحن نبحث عن موضوعات عرائسية وحتى حينما اقتربنا من خيال الشعب، كما حدث فى برنامج : «الشاطر حسن» اعتمدنا على خيال صلاح جاهين وحده، ولم نضع إلى جانبه خيال عشرات المئات من القصاصين الشعبيين الذين صنعوا لنا ألف ليلة على مدى قرون .

واليوم ومسرح العرائس يواجه أزمة حقيقية علينا أن نتوقف قليلا لنبحث عن طرق لإخراج هذا الفن الجميل من ورطته .

علينا أن نزيد من اقترابنا من الشعب، ونحن نؤلف أو نخرج الأعمال العرائسية. واحدى وسائل هذا الاقتراب تتمثل فى كنوز ألف ليلة ، وضرورة استغلالها من أوسع سبيل .

والرأى عندى أن نكلف واحدا أو أكثر ممن توفرنا على دراسة هذا العمل الكبير، وعرفوا موضوعاته جميعا، مثل الدكتورة سهير القلماوى ، والأستاذ رشدى صالح بأن يختاروا لنا قصصا تصلح للأداء على مسرح العرائس، ثم نعهد إلى كُتّاب تأصلت فيهم روح الشعب من أمثال: فؤاد حداد، وعبد الرحمن الأبنودى، وفؤاد قاعود، وسمير عبد الباقي، ليضعوا هذه القصص فى الصيغة العرائسية المناسبة .

وفى إمكان فؤاد حداد بالذات أن يمد نشاطه إلى «كليلة ودمنة» و«البخلاء» بحثا عن موضوعات تصلح للعرائس .

هذا من ناحية الموضوع .

أما من ناحية الأسلوب، فإن علينا أن نستخدم أبسط الأشكال الفنية فى عرض مسرحيات العرائس . فلقد كان من أخطاء السنوات السابقة فى نشاط المسرح، أن جنح الفنانون التشكيليون - ناجى شاکر بالذات - نحو الاشكال الجمالية والأساليب التجريدية، بحثا عن الجديد. وهى أشكال لا يمكن أن تشبع خيال الطفل ، ولا تجعله يحس بالآلفة فى المسرح .

لهذا أنصح بأن نعود إلى البساطة التامة في اختيار الأسلوب الفني للعروض العرائسية وبهذه المناسبة، ما أجمل أن ننشئ فرقة للأراجوز - هذا الفن الذي أصبح ينتسب لنا على نحو ما ينتسب بولشينيل لفرنسا وبيانش وجودى لانجلترا .

إن القصص والأساليب الفنية النابعة من تراثنا هي وحدها التي تجعل الإبداع الحقيقي في طوقنا وهي وحدها التي تجعل العالم ينظر إلى عملنا في العرائس نظرة اهتمام وتقدير .

ويوم حصلنا على جائزة دولية في فن العرائس، لم يحدث هذا اتفاقاً أو مجاملة بل حدث لأننا قدمنا إذا ذاك جزءاً من تراثنا وعاداتنا وتقاليدنا القومية، متمثلة في عرض : « الليلة الكبيرة » .

ولقد كنت عضواً في لجنة التحكيم الدولية التي شهدت عروض الدول جميعاً ما بين مشرق ومغرب في مهرجان بوخارست لعام ١٩٦٠ . ولازلت أذكر كيف إتجه نحوي العضو الفرنسي دارس فن العرائس الكبير جاك شينييه، قائلاً في بهجة ظاهرة : « هذا هو الشارع المصري حقاً ! » . ومن ثم ، تلنا الجائزة .

وعلى النقيض من هذا ما حدث بعد خمس سنوات .. فقد تقدمنا إلى مهرجان بوخارست التالي عام ١٩٦٥ ، بعروض تستوحى مدارس فنية جانحة، فلم نتل إذ ذاك ولا مجرد كلمة طيبة في حقنا!

★★★

لكل هذا ، أرى أن نبدأ من جديد فى فن العرائس. نبدأ بأن نتوخى القرب من روح الشعب، غير مهملين تراثه، ولا الأساليب الفنية التقليدية التى درج عليها آباؤنا وأجدادنا - مثل دمي الاراجوز ثم نقدم من خلال هذا كله مسرحيات بسيطة تجمع بين الفكاهة والهدف ، ولا يعسر فهمها على أصغر الأطفال سنا .

إن نجاح حلقات : «بويى الحبوب» شاهد واضح على أن فن العرائس يستطيع أن يجتذب القلوب دائماً. ومن السهل أن نقدم مسرحيات عرائسية مشابهة اذا ما لجأنا إلى كيلة ودمنة وقصص الطيور والحيوانات فى ألف ليلة بالأسلوب نفسه الذى يجمع بين البراءة وخفة الدم وشيء من التوجيه.

إن فن العرائس لا ينبغى أن يتوقف فى الوقت الذى يشهد فيه الاهتمام بثقافة الطفل على كافة المستويات، وأطفال مصر الذين يبلغون عدة ملايين، هم أقوى جمهور لأى نشاط مسرحى يمكن أن نفكر فيه .

أنهم - فى وقت واحد - جمهور اليوم وجمهور الغد .

كوميديا جورج وسهير

على مسرح الهوساير، يقدمون هذه الكوميديا الممتعة: «أنت اللي قتلت عليوة» وهي كوميديا شعبية من النوع المعروف باسم: الكوميديا دي لارتى .

الموقف الرئيسى فى المسرحية تعرفه الكوميديا الشعبية حق المعرفة : موقف العاشق والعاشقة اللذين يحول بينهما وبين اجتماع الشمل حائل ما . وتطور حوادث كوميدية كثيرة، وتدبر مؤامرات تنتهى جميعا بأن يجتمع الحبيب بحبيبته ، رغم كل الحساد .

ودائما يكون فى الكوميديا الشعبية مهرج خفيف الظل، يعمل فى خدمة العاشق، ويدبر المؤامرات جاهدا، كى يجمع بين الحبيين بكل وسيلة يتفقق عنها مكره الشعبى . ولكنه مع ذلك لا ينسى نفسه أبدا فلا بأس بشيء من «الغنائم» يأخذها من السيد فى السر، ولا بأس بمشاركته فى عشيقاته، ولا بأس كذلك بأن يتطلع إلى الفتاة التى ينوى السيد أن يتخذها زوجة ذلك أنه خادم متفتح لكل شيء فى الحياة للطعام والحب والضحك !

هذا الخادم الفكاهي، الذي يجمع بين المتناقضات جميعا :
الواسع الحيلة حيناً، العاجز حيناً، الغبي - الذكي - الفصيح
العيبي ، هو روح الكوميديا ومحرك الأحداث فيها، وخدمته الملتوية
للسيد، وإخلاصه المشروط له، وتطلعه المكبوت والمعلن للعاشقة هي
جميعاً مصدر رئيسي للفكاهة في المسرحية الشعبية .

وفي مسرحية «أنت اللي قتلت عليوة» يقوم سمير غانم بدور
العاشق، وتقوم صفاء أبو السعود بدور العاشقة ، ويقوم جورج
سيدهم بدور الخادم المهرج .

غير أن هذا إنما هو الأساس فقط . وعليه أقام المؤلفان :
«أحمد حلمي وفهيم القاضي» بناء ينتمي إلى الكوميديا الانتقادية
تناولا فيه موضوع التطلع الطبقي، وموقف الطبقات الارستقراطية
المنهارة في عالم متغير وتسلب الزوجات على الأزواج ، كما أشارا
إلى موضوعات فنية واجتماعية كثيرة .. مثل تخلف السينما
المصرية، وغش البضائع، وتهريب النقد الأجنبي.. الخ واختيار
الكوميديا دي لارتي أساساً لكوميديا جورج وسمير اختيار موفق
تماماً فإن هذه الكوميديا تعتمد في جوهرها على فن الممثل : على
ما يستطيع أن يضيفه إلى نص مطاط، من موهبته وحضور
بديهيته، ومن رؤيته الكوميدية للأشياء والمواقف والشخصيات .

وهذه كلها مواهب يملكها بوفرة الفنانان الممتازان : جورج
وسمير . جورج بفكاهته الدفينة ، المكبوتة ، التي تنفجر بين الحين

والحين ، مثلما يحدث فى المسرحية ، حين يصرخ جورج فى وجه
مخدومه سمير : أخرس يا كلب ! ثم يحاول بوسائل مضحكة :
بتعبير الوجه، وبالحركة وبالكلمة أن يخرج من هذه الورطة المفاجئة!
وسمير بالفكاهة التى تتبع منه دائما فى تيار متصل، حلوة،
صافية، كأنما هى الماء الرائق فى جدول لا يعترضه شىء !
والاثنان يكونان فيما بينهما ثنائيا فكاهيا متعدد المواهب ،
يستطيع أن يفعل الكثير .. يستطيع أن يعيد مجد الريحاني
والكسار، فى إطار جديد ونبض أسرع ، كما يستطيع أن يضمن
للكوميديا الانتقادية شيئا ثمينا تحتاجه كل الحاجة ، هو أن تكون
مقبولة للناس، ليس هذا وحسب، بل وأن يلتهمها الناس ، إلتهاما،
كما يلتهم سمير «شربة الملح» فى المسرحية ، وعلامات الرضا
والسعادة بادية على وجهه ! ولست أدري إن كان مصادفة أو عن
تدبير، ارتباط سمير وجورج بنوع آخر من فنون العرض الشعبى
هو فن الأدبائى الذى يتمثل فى الطلبة ومايصاحبها من «حنجلة»
وغناء، وهذه وسيلة من وسائل الاضحاك والنقد معا، صاحبتهما
من الأيام الأولى، وتأصلت فى فئهما حتى أصبحت سمة رئيسية
فيه، وسواء أكان هذا مصادفة أم تدبيراً، فهو يزيد من رسوخ
فئهما فى التربة المصرية ، ويوصلها تأصيلا أكبر فى وجدان
الناس .

وفى رعاية مخرج حساس، سريع النبض يقظ الامكانيات الكوميديّة المختلفة، مؤمن بفن الممثل إلى جوار فن المخرج، مثل جلال الشرقاوى - مخرج المسرحية - نستطيع أن نتطلع إلى مزيد من التطور فى فن الثنائى بحيث لا يصبح محتاجا - فى المستقبل - إلى أن يعلن عن الهدف فى مسرحياته ، وإنما يتركه يلتحم إلتحاما عضويا بنسيج العمل الفنى .

إن مشهد سمير وجورج وهما ينافقان المخرج السبعاوى ويقولان له : إن فيلمه الردىء «كعبلى ياولة» فيلم ممتع، هو فى جوهره أكثر جدية من «الدرس» الذى تقدمه المسرحية فى الفصل الأخير، عن التناقض بين الكادحين والعاطلين بالوراثة ممثلين فى محسن وشاهيناز ، وهو فى الوقت ذاته يحوى من الفكاهة ما لا يحويه هذا الدرس المقصود .

أجاد الممثلون جميعا، وكانوا فى مستوى أدوارهم .. ولكنى أخص بالذكر أسامة عباس فى دور المخرج السبعاوى، فقد كان كتلة من الظرف والنشاط وحمل ، عبء الهجوم على سلبات الحياة والفن فى أمريكا ومصر حمل لاعب الجميز المتوقد ، النشط .

إساذ نطلم الكسار ؟

قرأت مقالا ممتاز في عدد أخير من المصور، للأستاذ سعد الدين توفيق تناول بالنقد فيلم « $\frac{1}{2}$ دستة أشرار » .

ليس هذا مقالا عاديا في نقد فيلم ما، وإنما هو تحذير شديد ومخلص لفؤاد المهندس ، ودعوة له كي يقف ويتبصر، ويراجع أعماله في السينما، مثلما فعل في المسرح . والمقال أيضا عرض ذكي وذو أبعاد لفن الكوميديا في السينما العالمية .

وقبل سنوات كنت أقول للفنان فؤاد المهندس هذا الكلام ذاته فيما يخص كوميديا المسرح .. وكان فريق من الطبالين والزمارين والهاثفين ، يحاول أن يصور حوارى مع فؤاد المهندس على أنه دعوة للترمت والهاثف والنكد !!

كل ما كنت أدعو إليه اذا ذاك هو أن تكون الكوميديا في بلادنا إنسانية تضحك الناس ولا تضحك عليهم . تحوى فكرة ما - ولو بسيطة - وتعيد المتفرج إلى بيته وقد ابتهج من أعماقه، وأفرغ همومه ، ثم أضاء شيئا ما في داخل نفسه .

وكان هذا يصور على أنه مصادرة للضحك، كأنما المفروض أن يكون المتفرج آلة صماء للاستقبال والارسال .. تستقبل الحركات

وتصدر الاصوات كما يراد لها وحسب، ولا شيء بعد هذا من عقل
أوروح .



شيء واحد فقط فى مقال سعد الدين توفيق ، أخالفه فيه كل
المخالفة وهو عدم تقديره لفن على الكسار. ليس الكسار مجرد
فنان أمى، كما يقول سعد الدين . إنه ممثل كوميدى ممتاز . وهو
عارف بفنه كأحسن مايعرف الفنانون . كل ما هناك أن لون
الكوميديا الذى كان يقدمه لم يتح له قط أن يوضع فى مكانه
الصحيح .

إن الكسار قد تربى فى مدرسة الكوميديا دى لارتى ، الإيطالية
. وهى كوميدى تعتمد أساسا على فن الممثل وقدراته .. على ذكائه
وحضور بديهيته ، وقدرته على الخلق الفورى، وعلى مخزونه من
الحركات والنمر الفكاهية ، وعلى تعاونه التام مع غيره من الممثلين
، كما تعتمد على فنون أخرى غير فنون الكلمة والقصة مثل الرقص
والموسيقى والغناء .

وقد تسربت تقاليد الكوميديا دى لارتى وأساليبها الفنية إلى
الكسار عبر الفصول المضحكة التى كانت المسارح الشعبية فى
مصر تقدمها فى أوائل القرن، والتى كان على رأسها فرقة جورج
دخول .. وهذه الفصول تدين للكوميديا دى لارتى بالكثير . كما
أنها تدين لفن القراقوز التركى بشخصيات ونمر وحوادث متعددة.

وقد شهد الكسار وهو حدث كوميديا السيرك ، ثم تنقل مع الفرق الجواله، ومع فرقته هو، عبر مصر كلها، وعرف الناس عن كُتب، عرف ما يضحكهم ، وما يقدمونه هم أنفسهم من فكاهة تلقائية، فوعى هذا كله، وقدمه على المسرح .

وكان من أبرز مافعله الكسار للكوميديا المصرية : تقديمه للنوبي البسيط عثمان عبد الباسط على المسرح، فأول مرة يصبح واحدا من أفراد الشعب شخصية رئيسية في المسرح ، فى وقت كانت البطولة فيه معقودة للأمرء والباشوات.. وكان كل من عداهم خدما أو هملا أو موضع تنذر من السادة .

لقد جعل الكسار بطله عثمان ينقد السادة بل ويهزأ بهم فى أكثر من مسرحية .. وما هذا بالشئ القليل فى زمانه .

ومن الغريب أن يقدر سعد الدين كوميديا تشابلين ويستر كيتون وهارولد لويد ، ويعرض عن كوميديا الكسار ، مع أن الكسار قد اغترف من النبع ذاته الذى شرب منه هؤلاء العظام .

ومن يقرأ مسرحيات الكسار الباكورة مثل : و «لسه» و «فلفل» .. و «القضية رقم ١٤» يدرك إنه كان فنانا ذا أبعاد .. إنه فى المشهد التالى يذكرنا بوضوح بمشهد المحاكمة فى فيلم «مسيو فردو» لتشابلين.

المشهد من مسرحية : «ولسه» ، لأمين صدقى . عثمان عبد الباسط وقد اضطر للعمل كجرسون فى ناد خاص، يدخل ومعه صينية وهو ناس تماما أنه جرسون :

عثمان : «لنفسه» أيوه . براءة النوبة دى ماكسرتش حاجة .
جميل بك : أنت يا جرسون .

عثمان : «يلتفت حوله ثم ينظر للخارج» أنت يا جرسون .
جميل بك : أنت ، أنت .

عثمان : «ينظر للداخل» أنت، أنت . ويتكرر مثل هذا المشهد الموحى فى مسرحيات أخرى، حين ينظر عثمان إلى نفسه فى المرآة، أو إلى شبيه له، أو إلى ملابسه وهو عريان وملابسه ملقاة على الأرض لا يدرى كيف . أو حين يقسم نفسه قسمين فى الخيال ويتأمل نصفه جالسا يتفرج على نصفه الثانى وهو يخطر فى خيلاء .

بأحسن معانى الكلمة ، كان الكسار مهرجا كبيرا . وعلامة المهرج الكبير هى اجتماع الحركة الداخلية – أى الخيال – مع الحركة الخارجية فى نفسه . وقد أدى الكسار نصيبا واضحا من الحركتين ولو فهمنا نوع الكوميديا التى كان يقدمها ، ولو أتت لأعماله العديدة التى اشترك فى تأليفها مع غيره أن تنشر لتبيننا أننا نظلمه أكبر الظلم حين نستبعده بكلمات قلائل، على زعم أنه أمى وسطحى الفكاهة .

صحيح أن الكسار لم يكن يعرف القراءة والكتابة، ولكنه كان يعرف ما هو أهم من هذا . كان يعرف فنه!!

إلغاء عرض مسرحية شكسبير

«أنطونيو وكليوباترا»

لست سعيدا بإلغاء عرض مسرحية «أنطونيو وكليوباترا»

ولوجه المصلحة العامة وحدها، وحفاظا على سمعة بلادنا الفنية ، أضع رأى أمام من اتخذوا قرار الإلغاء ، آملا أن يتبينوا - كما أتبين أنا بوضوح - مدى مافيه من إهدار لأشياء كثيرة تهمنا جميعا..

فقد فهمت من الكتابات والمناقشات التى دارت، أن عيب المسرحية فى نظر المعارضين أنها تصور مصر فى حقبة غير سارة من حقب تاريخها، وأنها تسيء إلى بلادنا ، اذ تظهرها تحت حكم ملكة أجنبية ، تتاجر بجمالها . فهل هذا - حقا - هو جوهر المسرحية أو أنه حصيلة نظرة عجلت ألقيت عليها ؟

كنا نعلم الطلاب فى الجامعة أن «أنطونيو وكليوباترا» هى تراجيديا رومانسية تصور سأساة الرجل العظيم ، القادر على التمام، الذى يحول بينه وبين المجد ضعف أساسى فيه، يتمثل فى

عشقه المحموم لامرأة عامرة الجسد ذكية الفؤاد، تبدل العشاق
وفق متطلبات سياستها وليس مطاوعة لهوى فؤادها .

وكنا نقول لهم: إن شكسبير قد عالج هذا الموضوع من خلال
قصة «إنطونيو وكليوباترا» لما للقصة من سحر خاص، تجمع لها
على الزمن وإنه لو شاء لعالج الموضوع ذاته من خلال قصة أخرى
وخلفية مغايرة . فهو قد تنقل بفنّه دائماً من اسكتلندا إلى روما
إلى أثينا إلى الاسكندرية ، فلما أعوزه المزيد من البلاد الواقعية ،
اخترع بلادا أخرى أجرى فيها أحداثه . المهم عنده - دائماً - كان
الموضوع . القصة المسرحية أولاً، ثم الخلفية بعد ذلك .

لهذا فحين نعاين فن شكسبير ، بالمشاهدة أو بالقراءة ، نذكر
الأبطال وننسى البندقية ونذكر عطيل ، ولا تهمنا فيرونا قدر
مايهمنا مصير روميو وجوليت . ونشعر أننا في حضرة امرأة
قادرة وعاشق عظيم في «أنطونيو وكليوباترا» ثم لا يأتى احساسنا
بأن بعض القصة يدور في مصر إلا في المرتبة الثانية . فكيف يقال
بعد هذا إن عرض شكسبير لقصة العاشقين الكبيرين يسىء إلى
مصر بالضرورة ؟ ولم لا يقال - متابعة لهذا المنطق : إن «الملك
لير» تسىء إلى بريطانيا ، وإن «عطيل» تسىء إلى المغاربة وإن
«ترويلوس وكريسيدا» تهين مجد اليونان القديمة اذا تظاهر أبطالها
حقراء . متنازعين ؟

وقيل أيضا في ذم «أنطونيو وكليوباترا» إنها تعرض مصر في موقف الهزيمة . بينما نحن في صراع دموى مع عدو قاس . وأن هذا جدير بأن يسيء إلى روحنا المعنوية .

فهل روحنا المعنوية بهذه الهشاشة فعلا، حتى تسيء إليها قصة جرت أحداثها قبل الميلاد؟ وهل يراد لنا أن نعتقد أن أمورنا سارت على مايرام طيلة تاريخنا الطويل ؟ وهل أنكرنا أننا هُزمتنا في يونيو ١٩٦٧ ؟ وهل فتت هذه الهزيمة عضدنا ؟ ألم تكن حافزا لنا لاستئناف النضال ؟

وفي الظروف الصعبة التي تمر بنا ، من المفيد دائما أن نذكر تجارب الغير . وهذه تجربة من بريطانيا .. ففي أثناء الحرب العالمية الثانية، عرضت لندن مسرحية : «بيت القلوب المحطمة لبرنارد شو » . وهي تصور بريطانيا على شكل سفينة يقودها ربان عجوز مخرف، يتشاجر بحارتها ويشغلون أنفسهم بالتافه من الامور، بينما السفينة تسير - بسرعة - نحو غرق لا نجاة منه .

فماذا كان أثر هذا العرض على الروح المعنوية للشعب البريطاني ؟ يقول الناقد المسرحي ديزموند ما كارثي، الذي شاهد العرض عام ١٩٤٣ : إن النظارة استمتعوا بالمسرحية كل الاستمتاع . دون أن يساور أحد منهم الشك في أنها قد تسيء إلى الروح المعنوية للشعب في صراعه الوحشي مع زبانية الفاشية. وبعد : فإنني أخشى أن يقول الناس عنا في غد إننا صاغرنا

شكسبير لأسباب واهية . أخاف أن يضحكوا منا مثلما ضحكوا
فى الثلاثينيات ، حين صاڤرنا مسرحية برنارد شو : « القديسة
جون » فى الجامعة بزعم أن بها عبارات تسيء إلى المقدسات .

وفى رأى أنه لا يوجد فارق كبير بين أن تقول : لا تعرض
مسرحية ما ، أصلا .. وأن تقول : تعرض بعد سنين ، مادام
الأساس هو أن عرض المسرحية الآن يسيء إلى معنوية الشعب .

وهو ما ينبغى رفضه من الأساس ، لأن فى قبوله تسليما بمبدأ
لم يقم عليه دليل قط وهو أن العمل الفنى يمكن أن يكون ضارا
وجيدا معا .

العمل الفنى إما أن يكون جيدا أو لا يكون عملا فنيا أصلا .
فإن سلمنا بأنه جيد ، فهو أيضا مفيد صحى ، وواجب التقديم ،
مهما بدا للنظر المتعجل غير ذلك .

وهو مفيد وصحى وواجب التقديم فى حالى الحرب والسلم معا .
فليس هناك أدب للحرب وآخر للسلام ... وإنما هناك أدب عميق
وإنسانى وواجب التقديم فى كل وقت ، لأنه يخاطب أفضل ما فى
الإنسان ، وينشغل أعمق انشغال بمشكلاته ومآسيه ومصيره . وهو
لهذا أدب كل المناسبات .

بهذا المعنى الأوسع ينبغى أن نقدم « بريشت وبيتر فايس » وكل
المناضلين فى المسرح فى كل وقت ، ولا نكتفى بأن نحترف بهم
احتفاء خاصا فى أوقات الأزمات السياسية أو العسكرية وينبغى

كذلك أن نقدم الأدب الخالد، الذى أبدعته عقول الكبار والفاثين ، فى كل وقت، ولانخشى مما يبدو للوهلة الأولى من عدم انطباق بين هذا الأدب والواقع الذى نعيش فيه . فان كل أدب عميق الرؤية ، باقى القيمة يستمد عمقه وبقائه من أنه قادر على أن يخاطب الناس فى أماكن وظروف مختلفة أطول مدة ممكنة .

لهذا السبب بقيت الالياذة والاوديسة واعتبرت مسرحيات يوريبيديس - التى كتبت منذ أكثر من اثنين وعشرين قرنا - مسرحيات معاصرة ، وظلت مسرحيات شكسبير ملء السمع والبصر أربعة قرون متوالية . وقياسا على هذا الكلام كان ينبغى أن يسمح بتقديم مسرحية «أنطونيو وكليوباترا» ضمن موسم متوازن متعدد الألوان ، فيه مسرحيات القضايا المعاصرة، وفيه مسرحيات التراث ، وفيه أيضا مسرحيات عن الحب، لأن أحدا لم يقل قبل الآن أن الحب مشكلة مرحلية ، تثبت وقت السلم ، وتصادر أيام الأزمات .

ولابأس على الاطلاق من أن تكون هناك مسرحيات تتحدث عن النصر، وأخرى تصور الهزيمة وتحذر منها ، فإننا - كما ننتشى لذكر النصر - نتحفز ونتأهب لذكر الهزيمة ، ونتحسس السلاح تمهيدا لتوقيها ودفعها ، نفعل هذا لأننا شعب صاح، واع للخطر المحيط به ، وليس فى حاجة إلى من يصيح :
ابعدوا ذكر الهزيمة عن شعبنا وإلا انهزم .

إن الشعب الصاحي لا يطلب الصلح من أعدائه لمجرد عرض مسرحية يقال إنها قد تسيء إلى روحه المعنوية .

وأعود إلى « انطونيو وكليوباترا » فأقول إنها - على أهمية القضية التي تثيرها - ليست السبب الأساسي الذي من أجله كتبت في الموضوع . وإنما الذي حفزني للكتابة أن المنطق الذي من أجله حجبت المسرحية ينطبق أيضا على باقى أعمال شكسبير الكبرى . ينطبق على « هاملت » ، المتردد الأكبر ، الذي يناقش ويحلل ، بدلا من أن يحارب . وينطبق على « عطيل » ، الأسود الذي عشقته بيضاء ، فخذلها وقتلها ، واثبت - هكذا يمكن أن يقال - إن الأسود لا يرتفع إلى « نقاء » البيضاء ، وينطبق على « مكبث » ، الديكتاتور الشاعر ، الذي تورط في جريمة أولى جرت به إلى سلسلة جرائم فان شكسبير يعطف عليه عطفًا خاصا ، ويجعلنا نأسى له . وينطبق أيضا على « الملك لير » التي تصور - على المستوى الأول - صراعا سياسيا تنهزم فيه قوى الخير شر هزيمة وتنتصر قوى الشر إنتصارا دمويا مروعا .

إن الأعمال الفنية كائنات حية متعددة المعانى ، ولأنها حية ومتعددة المعانى ، فهي كثيرا ماتحوى الشيء ونقيضه معا ، تتحدث عن شيء وتنتج عكسه تماما . والا فقولوا لى : من منا قرأ «رحلات جليفر» وكره الإنسانية ومن قرأ «ألف ليلة» ، وانحرف به الطريق .

الطبيب والشرير فى المسرح

للكاتب المسرحى «برتولت بريشت» رأى طريف فى شخصية الشرير فى المسرح فهو يرى أن هذه الشخصية يصادفها النجاح دائما .

ويرد الكاتب هذا النجاح إلى حقيقة بعينها، وهى أن الشرير لا يقدم قط تقديمًا تقليديًا، لا يحدث أبدا أن يكتفى الكاتب بأن يصوره بطريقة محايدة ثم يترك للجمهور فرصة الحكم له أو عليه، وإنما الشرير دائما مدان - من الكاتب والممثل معا .

الكاتب يقول من وراء كلماته : أقدم لكم اليوم شخصية فلان الشرير أقدمها وأحتج عليها . بينما الممثل يقول : اتقمص لكم الليلة شخصية فلان الشرير ، أبرزها بكل مافى متناولى من وسائل، ولكنى لا أوافق قط على قيامها . ويرى بريشت أن هذا قد كان أسلوب الكتابة والأداء فى الدراما عامة . ويسأل فى هذا الصدد سؤالًا مهما وهو : لماذا يثير ممثل الشر فى نفوسنا اهتماما أكبر بكثير مما يثيره ممثل الخير ؟ ويرد الكاتب على سؤاله قائلا: «لأن الشرير يقدم لنا بعين السخط» ، وبريشت يرمى بهذه الملاحظة الدقيقة إلى الدفاع عن أسلوب خاص به فى الكتابة

والأداء، أسلوب يقوم على تحطيم الاندماج الذى ينشأ فى المسرح التقليدى بين الممثل ودوره من جهة وبين الممثل والمتفرج من جهة أخرى إن هذا الإندماج فى رأى بريشت يسلب المتفرجين عقولهم، ويجعلهم جميعا من مصاصى الملبس وأكلى الشيكولاته ، جاعوا ليستريحوا، أو ينسوا هموم الواقع المحيط، أو يناموا - أن استطاعوا - وهو الافضل !

بينما المتفرج المثالى فى نظر بريشت هو الفرد الصاحى، الذى يتابع مايرى أمامه من أحداث، وهو منشغل بها أشد انشغال، حريص على فهمها والحكم لها أو عليها ، أى أنه ليس متفرجا فى الواقع .، بل هو قاض .

وصحيح مايقول بريشت فى تفسير نجاح الشرير فى الأعمال الفنية وهو نجاح يبدو أكبر مايكون فى الاشكال الشعبية للمسرح والأدب مثل الميلودراما .

إن المسرح الشعبى الذى استقى منه بريشت عددا لا بأس به من المبادئ الفنية، لا يعنيه الاندماج قط ، ولا نفترض أن جهوده مجرد مقاعد تشغلها تماثيل متحركة . تتصرف بحساب وتتكلم بهمس وتصفق بمقدار . إنما المتفرج فى المسرح الشعبى هو أشبه الناس بشاغلى مقاعد الدرجة الثالثة فى مباريات كرة القدم أولئك الذين يشاهدون المباراة وهم يعلمون أو يزعمون أنهم يعلمون -

أسرار اللعبة جميعا . يعرفون أسماء وتواريخ اللاعبين ، وسجلات انتصارهم وهزائمهم ثم يرون من بعد أن من حقهم أن يهتفوا علنا بنجاح أو سقوط كل رمية ، ولا يترددون أحيانا فى القفز الحاد وسط الملعب ، استحسنانا أو استهجانا أو تعبيراً بالأيدى عن آرائهم !

أى أن المسرح الشعبى قد كان دائما - بالنسبة لجمهوره ، مسرح المشاركة الذى تتباهى به المدارس الجديدة اليوم فى أوروبا الغربية وأمريكا . مسرح ينادى بالصوت العالى : يحيا الفن الحار ويسقط التهذيب البارد !

كذلك كان الموقف فى الناحية الأخرى من القاعة حيث تقدم المنصة وعليها الممثلون .

ليس بممثل المسرح الشعبى رغبة فى أن يندمج فى دوره ليصبح هو والدور شيئا واحدا . وإنما الممثل الشعبى يؤدى فنه وثمة انفصال واضح بينه وبين الدور، عين على الدور، تعرضه على الناس ، وعين على الجمهور ترى أثر الأداء عليهم تتلمس مواطن الاعجاب فتتميتها ، وتتعرف على مواقع السخط ، فتلغيها أو تتخفف منها .

وإذن فليس من الغريب أن يقدم الشرير للجمهور مصحوبا

بتعليق انتقادي واضح فان هذا هو موقف الجماهير من الاشرار
فى واقع الحياة، وهو نفسه ما تتوقع أن تراه أمامها على المسرح.
غير أن الشطر الآخر من تفسير بريشت والخاص بالفشل
النسبى للشخصيات الايجابية ، يحتاج إلى تعميق فهو ليس راجعا
- وحسب - إلى غياب روح النقد فى رسم هذه الشخصيات بل
يكون احيانا نتيجة تمجيد متعمد للشخصيات الايجابية يقوم به
الفنان على حساب الواقع، مما يدفعنا إلى الاحتجاج على هذه
المبالغة برفض التصديق بوجود هذه الشخصيات، كما يكون -
أحيانا أخرى - راجعا إلى أن الشخصيات الايجابية - خصوصا
فى المجتمعات التى تسير فى طريق التطور - لم تتخلق بعد تخلقا
كافيا و بحيث يصبح لها رصيد يمكن ترجمته إلى فن مقنع، مما
يدفع المؤلف إلى تخيل ملامح هذه الشخصيات تخيلا.. بدلا من
بنائها على ركائز موجودة بالفعل فى المجتمع، يضيف عليها الكاتب
من خياله ويمنى عليها .

رزق يوم .. بيوم

فى عدد أخير من بارى - ماتش قرأت هذه النكتة اللطيفة :

ذهبت إحدى الفرق المسرحية تقدم عرضا لها فى بلدة صغيرة فى أقاليم فرنسا ، وكان على رأس العرض باقة من كبار الممثلين والممثلات ، وكان ثمة أمل معقول فى أن تحظى المسرحية المعروضة باعجاب النظارة ومع ذلك - ولسبب غير مفهوم - لم يلق العرض الاعجاب المنتظر .. ولم يكتف النظارة بإظهار استيائهم الصامت وإنما انتقلوا من الامتنعاض إلى سلسلة من الشتائم والعبارات العدائية .

هنا تقدم الممثل الأول فى الفرقة وكان مليئا بروح الفكاهة - فواجه الجمهور قائلا : لو كنت منكم لالتزمت الحذر، لاتنسوا أننا أكبر منكم فى العدد .. أكبر بكثير !

ذكرتنى هذه النكتة - ولعلها واقعة حقيقية وليست مجرد فكاهة - بما كنا نتعرض له فى مؤسسة المسرح من متاعب، لم تكن هذه مقصورة على صعوبات الحصول على نص جيد ، ومخرج فاهم ، وممثلين قاسرين، ثم المرور بهذا الحمل الكبير من بين براثن الرقابة.

وإنما كان يأتى دائما - أفدح من كل ماتقدم - عبء مواجهة

الجمهور وهو عبء لايعرفه على أشده الا المؤلف والمخرج ، ومن وراء هذين - وطول الوقت - كل من يشرف على المسرح ويوجه مقاديره .

كنا نقدم العرض الجيد ونحن - دون أدنى مبالغة - نرتجف ! إن منظر القاعة الخاوية رهيب بقدر ماهو مثار للتندر ، وهو بعد هذا يمثل الصلب العام والعلنى لفن المسرح، الصلب الذى يتم كل ليلة ، لو ظل العرض بعيدا عن الجمهور .

المسرح بلا جمهور ليس مسرحا على الاطلاق، أنه - على أحسن الفروض - تجربة تتم فى فراغ . والمقعد الخالى فى القاعة لا يظل خاليا مدة طويلة . فما يلبث أن يحتله شبح من الأشباح - لا تدرى من أين يظهر - يرفع فى الوجوه أصبعا جريئا يكاد يقتلع العيون ، ويهتف قائلا : أنتم ! أياكم أتهم ! والمصيبة أن أحدا لايدرى - على سبيل التحقيق - لماذا ينجح عرض مسرحى ما ، ولماذا يفشل؟ ولا أحد يستطيع أن يجزم بأن عرضا يفشل اليوم لن ينجح يوما ما، والعكس.

حين قدمت مسرحية: «طير البحر» لأنطون تشيخوف لأول مرة عام ١٨٩٦ ، إنهال عليها النقاد تجريحا وهدما، وشاركهم فى هذا، النظارة ، حتى اضطر تشيخوف إلى الهرب وراء الكواليس بعد الفصل الثانى !

و حين قدم نجيب الريحانى وبديع خيرى، مسرحية : «الجنية المصرى» عام ١٩٣٢ ، سقطت المسرحية سقوفا فاحشا، وكتب الريحانى فى مذكراته يقول : إن جمهور القاهرة أعرض عنها إعراضا متزايدا حتى وصل إيرادها فى إحدى الليالى إلى ثلاثة جينهاات وحين عرضها فى المنصورة من بعد، وصله خطاب تهديد يحذره من العودة إلى المدينة، بعد هذه الفعلة السوداء ! وكل من «طير البحر» و «الجنية المصرى» عرضتا من بعد مرات كثيرة وكان النجاح الواضح من نصيبهما !

يمكن - طبعا - أن يقال إن المسرحيتين تمثلان - كل من زمانها - فنا مسرحيا لم تألفه الجماهير لدى العرض الأول ، ثم تفهمته من بعد وجازته بالاقبال . هذا صحيح .

ولكن : من كان - إبان الحدث - يستطيع أن يجزم بهذا ؟
تشخوف نفسه اتهم مسرحياته - حتى الناضجة منها - بأنها ليست مسرحيات ، وإنما هى أقرب إلى الروايات . وإن الاهتمام فيها يتوه ويتوه وسط خيوط متشابكة كخيوط التريكو «الملعبكة» !

أما الريحانى وبديع، فقد بلغت بهما الحيرة وفقدان الاتجاه - بعد فشل «الجنية المصرى» - حد الانتقال من كوميديا مارسيل بابنول المرة، إلى هرج الفصل المضحك ، فى كتب رخيصة وتباع

على المقاهى بملايم - لجأ الصديقان إلى هذين العنصرين فى المسرحية التالية «المحفظة يامدام» التى وصفها الريحانى - رغم نجاحها - بأنها تعتبر أسخف ماوضع مع صديقه بديع من مهازل طوال اشتغالهما بالكتابة للمسرح .

وليس معنى هذا أن التقديرات الموضوعية للعمل الفنى لا تأتى بنتيجة ، أو أن هذه التقديرات مضللة دائما . وإنما معناه أنها لا تنفرد بالحكم النهائى على العمل الفنى .

هناك عوامل أخرى، مثل : المزاج النفسى السائد لدى عرض عمل ما على الناس .. لقد جعل هذا العامل من ايرك ماريا ريما رك كاتبا عالميا فى أيام ، عقب ظهور روايته : «كل شىء هادىء فى الميدان الغربى» وجعل من جولى أندروز نجمة شباك تدر الملايين . أعطاهما هذه الميزة مرة واحدة ، ومرة واحدة فقط ، ولا أود أن أستطرد فى ترديد هذه النغمة القلقة ، وإنما أردت أن أوضح أن الفنان وفنان المسرح بالذات - سيقطل مدة طويلة أشبه بالصياد الذى يلقي شباكه فى البحر، وهو لا يدري أن كانت تعود إليه فارغة، أو تأتية بالرزق الوفير !

التلفزيون ودور المسجل العظيم ١٠٠

ينبغي أن يمتنع التلفزيون من الآن فصاعداً عن مسح الشرائط التي تحوى مواداً فنية أو ثقافية مهمة ، ان تسجيل هذه المواد والاحتفاظ بها هما بعض مظاهر الخدمة الثقافية التي يستطيع هذا الجهاز العظيم أن يؤديها لبلادنا ، إلى جوار خدماته اليومية الكثيرة .

وكما استطاعت الصحافة الدورية أن تحتفظ لنا بأجزاء عزيزة ومهمة من تاريخنا القومى ، كذلك يستطيع التلفزيون - وعلى نحو أهم وأشمل - أن يكون بحق متحفنا القومى المعاصر ، أن يكون السجل الأعظم الذى نلجأ إليه جميعاً حين تعوزنا المعلومات البحتة.

لقد استطاعت التسجيلات الفردية أن تنقذ صوت الشيخ محمد رفعت من الضياع ، ولعبت الاسطوانات دوراً فى تعريف الأجيال المتتابة بفنون سلامة حجازى وسيد درويش ، وضمنت الأجهزة الالكترونية الحديثة أن تبقى - إلى الأبد - أصوات أم كلثوم وعبد الوهاب وغيرهما من كبار فنانينا .

والى جوار هذا ، لعبت السينما المصرية دورا حيويا فى تسجيل فنون التمثيل والإخراج فى بلادنا وحفظها من الضياع ، فقد تصادف أن كان الفن السينمائى فى الأربعين سنة الماضية أو نحوها بدائيا ، فنقلت إلينا السينما المصرية ما هو فى الواقع مسرحيات كاملة مصورة سينمائيا ، أصبحنا نشاهدها اليوم بوضوح ، وندرسها ونستخرج منها مانشاء من النتائج .

وهكذا حفظ من الضياع فن الريحانى العظيم .. وفن الكسار ، وفنون أعداد كبيرة من ممثلى المسرح ابتداء من يوسف وهبى وانتهاء بثلاثى أضواء المسرح !

ويكفى أن نشاهد واحدا من «أفلام زمان» حتى ندرك عظم الخدمة التى أدتها لنا السينما المصرية دون أن نقصد ، وهى - فى رأى - تعدل ماتورطت فيه من أخطاء .

وقد قام التليفزيون بنصيب لا بأس به فى هذا التجميع الرائع لثروتنا الفنية .. ويكفى أنه منذ إنشائه حتى الآن قد استطاع - ولأول مرة فى تاريخنا الثقافى أن يحفظ لنا مسرحيات كاملة .. منقولة من المسرح رأسا . فأصبحت لدينا بهذا وثائق مسرحية مهمة تسجل تجاربنا ومنجزاتنا فى هذا الميدان ، وتكون رصيда

كبيراً لمتحف المسرح سيكون ذا فائدة واضحة حين يتكامل - ذات يوم - ذلك المشروع الذى ظلت أعمل ما أستطيع فى سبيله من أواخر الخمسينيات .

فاذا أضفنا إلى هذا أن التليفزيون يتعامل مع الأدباء والموسيقيين ورجال الفكر من كل لون .. وأنه يسجل مواداً مهمة تتناول أعمالهم وأفكارهم وأجزاء من حياتهم، استطعنا أن ندرك أن هذا الجهاز الكبير ينبغى أن يكون مسجلنا العظيم .. الذى نعتمد عليه فى إنقاذ تاريخنا المعاصر من النسيان .

وأنا أعلم أن هناك صعوبات كثيرة تدفع التليفزيون فى أوقات الزنقة ، إلى مسح شرائط مهمة، وأول هذه الصعوبات عدم توافر الشرائط نفسها.. واضطرار المسئولين إلى إصدار الأمر بالمسح لمواجهة متطلبات ساعات الإرسال الكثيرة .

على أن هذه عقبة ينبغى - ويسهل - تخطيها - لو أمكن فتح اعتماد خاص للتسجيلات المهمة .. اعتماد تؤخذ له الأموال الى جوار ميزانية التليفزيون - من ميزانيات الوزارات والهيئات والمؤسسات التى تفيد الآن أو فى المستقبل من أرشيف التليفزيون المصور، وعلى رأس هذه الجهات وزارات : الثقافة، والتربية، والشئون الاجتماعية والسياحة وغيرها .

وتكون بادرة طيبة لو أسهمت المحافظات فى هذا المشروع بأن
اشتريت شرائط تهديها للتليفزيون، لتسجل عليها المواد وتحفظ ،
على أن يذكر فى أول كل شريط اسم المحافظة التى أهدته، وذلك
بدلا من الاعلانات الكثيرة التكاليف التى تنشرها المحافظات ،
فترى النور مرة ، ثم تطوى أوراقها .

وحين يكبر رصيد أرشيف التليفزيون .. ستصبح مواده ذات
قيمة تجارية أيضا، إذ ذاك يمكن إعارتها أو النسخ منها فى
مقابل عائد .

ما رأى التنظيم الجديد للإذاعة والتليفزيون فى هذا الاقتراح ؟

يسن ولدى

سمعت واحدا من المتفرجين يقول لصديقه، ونحن نغادر مسرح تحية كاريوكا : «ألقوا علينا درسا فى التاريخ والجغرافيا !» وكان المتفرج يشير بهذا إلى عيب واضح من عيوب المسرح التسجيلى ، ورثته مسرحية : «يسن ولدى» فيما ورثت من عناصر ، وأعنى به : جفاف الحقائق والنزعة إلى الخطاب الجهير .

ولكن العرض - مع هذا - ملئ بالمزايا . وهذه تشكل فيما بينها كسبا واضحا وحقيقيا للمسرح المصرى، ولشرح التهيج السياسى خاصة .

غير أنه - كذلك - يحوى بعض السلبيات ، وبهذه السلبيات أبدأ الحديث حتى أستطيع من بعد أن أركز على الإيجابيات الكثيرة التى تبرز فى مسرحية «يسن ولدى» وتجعلها واحدة من معالم هذا الموسم .

فى رأى أن العرض يحاول أن يقول ما هو أكثر بكثير من طاقة سهرة واحدة، يضع لنفسه هدفا عسير البلوغ حقا، وهو عرض قصة الكفاح الوطنى من إيزيس حتى جمال عبد الناصر، مع

التركيز على قصة ثورة يوليو وماتعامل معها من قوى، وما واجهته من محاولات متعددة لسرقتها، أو ركوبها أولى عنقها، وقد لجأ العرض إلى عنصرى المسرح التسجيلى المألوفين .

رواية الأحداث تارة ، وتمثيلها تارة أخرى، مع ما يتخلل هذين العنصرين من خطاب مباشر إلى الجمهور عن طريق الفرد أو الجماعة .

وفى تقديرى أن الجانب القول والمباشر فى العرض قد زاد زيادة ملحوظة عن الحد الذى يجعله مقبولا أو مستوعبا، وقد جاء نتيجة لا مفر منها لاتساع الرقعة التى حاول العرض أن يغطيها وزاد من الإحساس بوطأة هذ الجانب المباشر ، أن المسرحية تبرز السلبيات فى عرضها للحياة السياسية فى مصر منذ عشرينيات القرن، ولا تخفف عن مشاهديها بالالتفات الواجب إلى الإيجابيات، والأثر الدرامى الذى تتركه هذه الحقيقة على العمل، يتمثل فى أن عنصر الصراع الثمين والحيوى لأى دراما - لا يوجد هنا بالقدر الكافى .

طوائف الشعب إما ضحايا مستكينة تثير الضحك والإشفاق، أو متقبلة راضية لما يلقى إليها من كلام، ولهذا فالفرد هنا أكبر من الجماعة، وحركة المواصلات الفكرية تجرى من أعلى إلى أسفل، وقلما تتخذ الطريق المضاد ، من أسفل إلى أعلى .

«وبهذه المناسبة : أين هبة ٩ ، ١٠ يونيو فى المسرحية ، ولماذا حرم فايز حلاوة نفسه من مغزاها العظيم وما كانت جديرة بأن تحمله من قوة درامية لمسرحيته؟»

على أن الذين رفضوا العرض فى عصبية، استنادا إلى بعض ماتقدم من نواقص مخطئون أشد الخطأ فإنهم بهذا يحرمون المسرح المصرى، ويحرمون الفنانين الكثيرين الذى عملوا فى « يسن ولدى » من أن يحنوا ثمار عملهم التى يستحقونها عن جدارة.

خذ مثلا الأجزاء التمثيلية التى حواها هذا العرض ، وخاصة المشاهد التى أداها عبد الغنى قمر وزميلاه، والتى استخدمها المؤلف بذكاء وخفة دم لفضح الرجعية، وتعريتها، بلا خطابة ولا ألفاظ ضخمة، ولا محاولة للوعظ والإرشاد .

وخذ مثلا آخر: ألحان بليغ حمدى النابضة ، التى تتراوح بين الغنائية العذبة، وبين واقعية لحن : « عمك شـنطـح » ، التى تذكرك على الفور بفكاهات الصالات ومسارح الاستعراض فى العشرينيات والثلاثينيات ، وما فيها من حيوية لا تقاوم !

وخذ مثلا ثالثا: قدرة كرم مطاوع الراسخة على السيطرة على

هذا الكم الكبير من الموضوعات والبشر والعناصر الفنية، وقيادتها جميعا كما يقود المايسترو العمل الفنى الكبير: قيادة حازمة ولبقة تصل بالعمل إلى البر العظيم .

وخذ مثلا رابعا : هذا الجمهور الكبير من الناس الذى يشاهد المسرحية فى كل ليلة، بعضهم يشاهدها محتجا، رافضا «دروس التاريخ والجغرافيا» ، وبعضهم يرى فى العرض فرصة للتنفيس عن نفسه، والبعض الثالث يصبر على المسرحية حتى النهاية، ويتأثر بها وينفعل .

إن هذا الجمهور قد أخذ على غرة بالعرض فليست هذه هى البضاعة التى اعتاد أن يجدها كل ليلة فى مسرح تحية كاريوكا. ليست هى بعينها على أية حال . ومع ذلك فإن الجمهور على اختلاف مشاربه وآرائه ، يأتى ويشاهد العرض ليلة بعد ليلة، حتى لتضيق به القاعة، فتوضع المقاعد الإضافية، ! وهذه ظاهرة مبشرة ينبغى أن توضع فى جانب الرصيد بكل وضوح .

كما أن اقتناع الفنانة تحية كاريوكا بأن تتفق الكثير من جهودها ومالها على مسرحية جادة من هذا النوع يشير إلى سعة فى الأفق وقدرة على التطور ليست - مع ذلك - مستغربة من هذه الفنانة الكبيرة القلب .

ويستحق فايز حلاوة أن نقدر الجهد الذى بذله فى الكتابة
والتمثيل معا . وقد كان مقنعا ومؤثرا فى دور السيد المصرى .
بينما أضفى صوت عفاف راضى على العرض عذوبة وشاعرية ،
جعلتنى أحس بأن ما أشاهده ليس مجرد حفلة من حفلات
المسرح، بل ليلة من ليالى الغناء والموسيقى .

وبعد فإن «يسن ولدى» جهد كبير ينبغى أن نقدره حق قدره،
أن ندقق فيه ، لا أن نرفضه ألا نقف طويلا عند نواقصه . بل
نتعدى هذا إلى عرض مافيه من خير وحب وجمال .

عسالم جديسدد • جهيسل

بعد رحلة بحث طويلة فى الزمان والمكان وأغوار النفس، يعود بيرجيت إلى سولفيج نادما، مستغفرا، يقول لها وقد ارتد طفلا رغم الشُّعرات البيض : «خبئنى ، خبئنى فى ثنايا حبك» !

كان بير قد حاول أن يستعيز عن القلب البشرى بالمجد، بالمادة.. بأحلام العظمة باع روحه وقلبه وأدميته وحييته فى سبيل هذا كله . ثم وجد آخر المطاف أن لاشئ يغنى عن القلب البشرى. هنالك عاد نادما، ذليلا إلى حبيته سولفيج . عاد وثمة أمل واه يجذوه إليها عساها تغفر. وإن كان لا يدري كيف تغفر بعد كل ما حدث .

شئ من هذا الزيغ والندم يحدث لأدم فى مسرحية يوسف ادريس الفاتنة : «الجنس الثالث»

يظن آدم هذا أنه يستطيع أن يخلق الحياة فى المعمل، أن يخلق الحياة وهو يهين الحياة . يقتل الأرانب .. ويهمل عواطف الناس .. عواطف مساعده الجميلة نارا ، وعاطفته هو . يهمل هذا

كله فى سبيل تحقيق حلم طالما راود الكثيرين هزيمة الموت وتأكيد الحياة، وخلق بشر آخر، كالألهة ، لايمرضون ولا يموتون.

لكن تجارب آدم العديدة تقضى جميعا إلى الفشل، يتداعى حلمه الرئيسى فى خلق الحياة بمعزل عن الحياة، ينجح مصل الموت الذى ابتكره، بينما يعجز مصل الحياة عن بعث الأرانب الميتة

إذ ذاك يثبت لمساعدته بما لايقبل الشك أن آدم قد سار على طريق لا منجاة منه بغير توضحية عظمى . فتقدم هى على هذه التوضحية .. وحين يوشك مصل الموت الذى حققت به نفسها أن يؤتى ثماره البغيضة ، يحدث لأدم شىء مهم ومفاجىء يتداعى البناء الذى جهد هذا الأحمق فى إقامته حتى يختنق فيه قلبه ويمنع عنه الحب . يقع العالم الغرير - من فرط حبه لنارا - على السر الذى سعى عبثا، بوسائل العلم المجردة، إلى الحصول عليه! من هى نارا هذه ؟ إنها الحياة ذاتها . الحياة المتطورة قوة الخلق هى فى المسرحية كتلة الحب والتدبير التى يسميها يوسف إدريس : «هى» والتى تتجسد من بعد فى «تمر حنة» ثم تفصح عن شكلها الأدمى الجميل فى نارا .

آخر مرة قابلناها فى أدبنا كانت تمثل دور الزوجة فى : «يا

طالع الشجرة» وجالاتيا فى : «بيجماليون» وشمس النهار فى المسرحية التى تحمل هذا الاسم .. بينما نجد لها قريبتين فى أن هوايتفيلد «الإنسان والسوبرمان» وإيرين «حينما نبعث نحن الموتى» .

ولكنها تختلف عنهن جميعا انها المرأة الصائدة وقد تخلت عن أسلحة الصيد . الأنثى الخالقة وقد نبذت موقف العداء من رجلها العبقري الفنان . هى أقرب إلى بينيلوبى وإيزيس فى انتظارها الصبور الطيب القلب لعودة الزوج والحبيب ، وهى تنجح مثلها فى أن تستعيد الحب والقلب ، ثم تمتاز بهذا الفعل الاسمى الذى تقدم عليه : الافتداء !

هذه مسرحية دينية فى جوهرها ، . مثلما أن «فى انتظار جودو» مسرحية دينية . فيها صب يوسف إدريس عذابه وتشوقه وحنينه الدائم إلى القرار ، وفزعه الدائم من القرار - صبها جميعا فى قالب متنوع السمات، تراوح بين واقعية العمل المخلوطة بالخيال، ولامعقولية ميدان العتبة المطلسم وخرافية الطريق الصحراوى ، وفتنة وشفافية المدينة المسحورة ، ثم عاد الفنان من رحلته الثرية هذه لكى يواجه الإنسان مشكلته الرئيسية على أرض واقع جديد .

هى ليلة جديدة من ليالى ألف ليلة - ألف ليلة جديدة، الخيال فيها ليس خرافة وإنما مواكبة للعلم وتصحيح له وحفز ومن حسن الحظ أن اختار يوسف إدريس هذا القالب المتنوع لمسرحيته، فإنه بهذا قد ضمن لها جمهورا متنوع المنابت، كان ضمنه عدد واضح من أبناء الشعب، رأيتهم يشاهدون العرض كله مشدودين، مبهورين، ولكن ، أه لو كان الكاتب ركز انتباهه على الخط الرئيسى فى المسرحية وتخفف من بعض افئتنانه بالأفكار ، والمواقف ! إذن لاستطاع أن يتحرك بأسرع وأرشق مما فعل، إذن لنبع من المسرحية فكاهة أكبر وبدا معناها أكثر وضوحا ولتخفف سعد أردش بالتالى من بعض الفنون المصاحبة التى سعى بها إلى تجسيد المعنى تارة، وتخفيفه تارة ثانية، وتجميله تارة ثالثة .

ولكن سعد لم يكن مستطيعا أن يفعل هذا .. ويوسف إدريس يركب الموقف على الموقف. آدم العالم هو أيضا الرجل المحب الذى يهفو إلى العشق ويفزع من الممارسة .. وهو فى الوقت ذاته أبونا آدم، يدخل الجنة ويحظى بنعيمها ثم يخرج منها إخراجا .

ونارا هى «هى» وتمر حنة والباحثة هيلدا والمساعدة الصبور نارا وهى أيضا أمنا حواء ، ترتكب خطيئة العصيان ، وتطرد من الجنة وتجازى بالحرمان، يضاف إلى هذا كله ما توحى به

المسرحية من مقارنات وما تستحضره من مواقف رغم بعض عيوب الكتابة والتجسيد ، فقد حدث هنا شيء مهم في مسرحنا المعاصر : أخذ الحوار الذي بدأت به الكلمة الدرامية مع فنون أخرى للمسرح من سنوات يؤتى ثماره، شعرت ، أنا أشهد «الجنس الثالث» أن صلة ما عقدت بين الكلمة والرقصة والموسيقى والديكور، وأن هذه الصلة جديرة بأن تقوى لتصبح وحدة فنون العرض من بعد حقيقة ووظيفة وشكلا جميلا .

كانت محسنة توفيق فى أكمل ما رأيت له من أداء، وبذل عبد الرحمن أبو زهرة جهدا يستحق كل تقدير وكان فى معظم الوقت فى أحسن ما ننتظره منه من مستويات وتفاوت خط الباقيين . والمسرحية تشهد بأن يوسف إدريس قد وقع على كنز عظيم، جدير بأن يجعل من مسرح الفكرة عرضا شعبيا للفرجة والفكر معا .

آفاق جديدة

كما تهل علينا فرق المسرح الجواله، بالضجة والحركة والمرح، فتقدم عروضها فى بساطة وحيوية أسرتين - كذلك يفعل ذلك الفريق المتوثب من الفنانين الذى يقدم الآن بنجاح شعبى كبير : مسرحية الغول. والفضل فى هذا النجاح يتقاسمه أحمد زكى وفؤاد حداد وفريق مسرح الجيب . والجميع ينطلقون من نيل بيتر فايس، وصلابة موقفه وقدرته على الوصول إلينا من خلال لغة المسرح .

غير أن اللحظة الحاسمة التى قررت نجاح هذا العرض، هى اللحظة التى عثر فيها أحمد زكى على الفتاح - بلغة الموسيقى - الذى قدم به «الغول» .

لقد قرر أحمد فى ذكاء ولماحية جديرتين بالإعجاب ، أن يقدم «الغول» على أنها «لعبة مسرحية» إلى جوار أنها عمل نضالى من الدرجة الأولى .

لم يقع أحمد زكى فى شرك واضح كان يمكن أن يسقط فيه شرك الجهامة ، لم يجد تعارضا بين أسلوب ، الكوميديا الموسيقية

وبين سمو الرسالة التي تحملها المسرحية بل أحس بأن الخفة والسمو جديران بأن يخيم كل منهما الآخر . الخفة توضح السمو، والسمو يخلع على الخفة عظمة وجلالا .

وراء هذا التوفيق قرار فنى مهم اتخذهُ أحمد زكى وهو :

أن لا شيء مقدس فى العمل الفنى سوى جوهرة وأن هذا الجوهرة - مادام سليما - فهو قادر على أن يلبس رداء وراء رداء . ليس قادرا وحسب بل راغبا أيضا .

لهذا سعى أحمد زكى إلى بث حيوية الفرق الجواله، وهذر وضحك السيرك، وجو الميوزيوك هول فى المسرحية ، ولم يلتفت إلى ارشادات بيتر قايس، حين قدر أنها لا تخدم فهمه للمسرحية فوزع الحركة المسرحية على سبعة عشر ممثلا بدلا من سبعة، واستخدم الإضاءة، بلا ترخيص من النص الأصلي - لأنه وعى تماما أنه يخاطب جمهورا، يقيم فى مصر وليس فى أوروبا .

وكان المخرج فى هذا يطاوع روح النص الشعرى الشفاف والقادر ، الذى تقدم به فؤاد حداد عن ترجمة للدكتور يسرى خميس، وفؤاد حداد - بدوره - كان قد اتخذ قراراً فنيا كبير الأهمية، هو البحث فى معانى مصر وأدبها وتقاليدها الفنية عن مقابل لما ورد فى نص بيتر قايس، من هنا استخدامهُ للكلمة المصرية القحة، وللموال ، والأغنية والنشيد وفن الأدبائى .

. وكلها أدوات فنية فعالة، قربت وجدان العمل من وجدان مصر،
وساندها فى هذا أن الموضوع الذى تعالجه المسرحية هو موضوع
الناس كلهم موضوع المضطهدين فى كل مكان .

هذا الفهم الحيوى للنص من جانب أحمد زكى وفؤاد حداد
يفتح الباب واسعا أمام تطوير المسرح التسجيلى تطويرا خلاقا،
يمسح عنه الغربة، ويرطب من جفافه البادى، ألا تلاحظون معى أن
العنصرين الفنيين الرئيسيين فى هذا المسرح هما :

الراوى «أو مجموعة الرواة» والممثل، أليس لهذين العنصرين
مقابلان فى تقاليدنا هما الحاكي والمقلد ؟ الأول يروى الأحداث
ويعلق عليها، والثانى يؤدى الدور التمثيلى على سبيل المحاكاة
وليس على سبيل الاندماج ، ثم يؤدى أكثر من دور واحد فى عرض
واحد، ولا يأبه للمعقولية ولا يبالى بالإيهام، لأن مسرح الحاكي
والمقلد - مثل المسرح التسجيلى - هو مسرح الأداء على المكشوف؟

وأن الألوان بعد هذا كى أحيى الفنانين الذين حملوا على
أكتافهم الشابة عبء تقديم هذه المخاطرة المحسوبة والناجحة .

وقليلة هى المرات التى رأيت فيها جماعة متماسكة مثل هذه
الجماعة . لأول مرة - فى حدود تجربتى فى مصر - تتحول فرقة

ما إلى فريق ، بحيث يصعب عليك أن تخصص واحدا منهم بالمديح ، مع ذلك لا بأس من ذكر بعض الأسماء : سناء يونس التى مثلت المطحونين فى وداعة وتعاطف وإحساس واضح بالقضية. ومديحة حمدي التى حملت دورها عل كفها كالجنوة المتقدة.. وراحت تدور به فى طول المسرح وعرضه، راوية وممثلة.. والمرسى أبو العباس ، الذى جسد دور رجل الدين الخدام، بما فيه من رياء وتواضع مفتعل وأحمد زكى الذى وضع فى دور الغول ما ينبغى له من صفاقة وتفاق ورضاً عن النفس .

هؤلاء دعتهم الذاكرة لامتيازهم البادى، ولكن امتيازهم هو جزء من التفوق العام الذى قدمه الفريق كله، بكل فرد فيه. بحث يصح القول بأن الامتياز هنا هو امتياز مزدوج بالنيابة والاصالة معا.

كذلك تعاطفت موسيقى وألحان عبد العظيم عويضة مع العرض، وساعدت كثيرا - هى ورقصات انجى الصلح - فى بث الجو المرح الساخر الذى غلف المسرحية .

وبعد : فإن النجاح الشعبى الكبير الذى تلقاه « الغول » كل يوم إنما هو تفويض مباشر من النظارة لكل من يهمله المسرح، بأن يسير على هذا الطريق ذاته، كلما تعلق الأمر بشكل مسرحى جديد تنقله إلى بلادنا أن لا نلبث طويلا عند مرحلة « النقل الميكانيكى »

بل نتجاوزها مسرعين إلى مرحلة الزرع الذى يستند إلى الخيال والابتكار.

وما أجدر شاعرنا الراسخ الجذور فى روح مصر وتربتها: فؤاد حداد بأن يصب وعيه السياسى وطاقته الشعرية فى أعمال مسرحية من هذا الطراز، أعمال تستقطر التراث، وتمد البصر إلى الحاضر والمستقبل ، وتجعل العرض المسرحى حفلة شعبية بالمعنى الحقيقى لكلمتى : حفلة ، وشعبية !

هل هتسف العالم ماتت التراجيڊيا •• تحيا الكوميڊيا ؟

حينما سعى الكاتب المسرحى الأمريكى بوجين أونيل إلى كتابة التراجيڊيا ، خرجت أعماله مليودرامات فى الأساس، وحين كتب هنريك إبسن «الأشباح» لتكون تراجيڊيا عصرية جاءت المسرحية ميلودراما فى الشكل والمضمون . كذلك حدث لبرناردشو حينما كتب : «ورطة طبيب» وحين أخرج آرثر ميللر : «مشهد من الجسر» كل هذه كانت محاولات لكتابة التراجيڊيا انتهت بها إلى الميلودراما. وثمة محاولات أخرى لإخراج التراجيڊيا أصبحت لدى التنفيذ تراجيكوميديا : مسرحيات تشيخوف مثلا - وعلى رأسها : بستان الكرز.

هل أصبحت التراجيڊيا غير ممكنة فى عصرنا الحاضر ؟ يقول البعض: نعم . فقد فقدت المؤسسة أهم مقدم لها وهو : شبكة القدر الباطش التى لا مفر منها، والتى تجتذب خير الناس إلى الصراع مع القدر، ثم يأتىهم القهر من مغمز فى شخصياتهم ينسرب منها الحدث المأسوى ، المؤسسة تعتمد على قدر صارم وإنسان شجاع يدخل معركته مع القدر غير هباب، يدخلها وهو واثق من الهزيمة

وتأتى الهزيمة بالفعل، ولكنها تكون أقرب الأشياء إلى النصر . لقد انتصر الإنسان على ضعفه وأكد ذاته وتحدى القدر . وهذا هو الجلال الإنساي فى أعلى صورته .

مثل هذا الجلال - يرى البعض - أصبح مفقودا فى أيامنا هذه وهذه نغمة عزفها أول من عزف ، الشاعر والناقد والكاتب المسرحى ت.س. إليوت . كتب فى «الأرض اليباب» يتخيل نهاية العالم فقال :

هكذا ينتهى العالم، هكذا ينتهى العالم، هكذا ينتهى العالم،
ليس بانفجار ، وإنما بنشيج .

ومن بعده جاء كُتَّاب العبث : بيكت واينسكو وغيرهما، فرأوا أن مصير الإنسان لم يعد يصلح إلا لكتابة المهزلة . لقد أصبح الإنسان أضل وأحقر من أن يكون بطلا فى مأساة أو حتى فى راجيكوميديا . لا يصلح لتصوير حالة إلا المهزلة . ومن ثم يوضع الناس فى مسرحياتهم فى صناديق القمامة، أو يتحولون إلى خراثيت، أو تزحم قطع الاثاث مساكنهم حتى يختفوا وراءها ويكادون يختنقون، إنهم أناس مقضى عليهم، قصارى مايمكن أن يحدث لهم من إيجاب أن يظلوا ينتظرون معجزة لاتأتى قط .

وبالطبع هنا تفجع واحتجاج على هذا المصير، ولكن الفنان

العبثى لا يستطيع أن يتحول عن هذا المنظر الموهل فى التشاؤم
لمستقبل الإنسان .

وأعود إلى نقطة الإنسان وجلاله، وغياب هذا الجلال فى العصر
الحديث، فأرى أن هذا الجلال لم ينته فى أيامنا هذه، وإنما هو
أخذ يتضاءل - تدريجيا - منذ نشأة الرأسمالية فى أوروبا .
وتفكك المجموعات الأممية الكبيرة التى كان الاقطاع يضم أشتاتها
على شكل : «العالم المسيحى» . كانت هذه المجموعات تمثل، فى
نظر أصحابها، الإنسانية جمعاء، فلما تفككت أخذ الإنسان
العظيم، ظل الله فى الأرض، والكائن الذى خلقه الله على صوته،
أخذ يتحول إلى فرد فى أمة، ومواطن فى بلد ، وجعلت القوميات
المختلفة التى تخلفت عن تصدع المجموعة الأممية تدخل فى
منازعات وحروب متواصلة أكدت على مر السنين فكرة الفرد فى
أمة بعينها، وليس الإنسان فى نظام كونى شامل .

وكانت هذه هى الضربة الكبرى التى أصابت التراجيديا
وحولتها من مأساة الإنسان إلى أحداث محزنة تصيب الفرد . هذا
هو السر فى غياب المسرح العظيم فى إنجلترا ، بعد موت
شكسبير ومعاصريه . وهو يفسر كيف انكمش المسرح بعد عودة
الملكية عام ١٦٦٠ من نتاج قومى إلى نتاج طبقى طوال القرنين
السابع والثامن عشر . فلما أخذت الرأسمالية العصرية تقوى

ويشتد نفوذها في القرن التاسع عشر وتخلق معها حشودا من العاملين لحسابها ، ظهر فن الميلودراما بديلا أساسيا للتراجيديا ، كى يعبر عن آلام وأحلام هؤلاء العاملين .

ورغم أن الرأسمالية هي في الأساس نظام عالمى كان يمكن - نظريا - أن يعيد التكتل الأممى الذى شهدته الإنسانية أيام الاقطاع - فإنه لم يفعل هذا لسبب وحيد وهو أن الرأسمالية تقوم على فكرة الفرد المتحكم فى الجموع لقد دفع طابع الرأسمالية العالمى إلى تكتل الرأسماليين وحدهم لتحقيق مصالحهم ، وأخذ يقاوم تكتل العمال للدفاع عن مصالحهم . ومن ثم لم تقم وحدة على المستوى الإنسانى كان يمكن أن تخلق فنا إنسانيا شاملا .

غير أن مشكلة التراجيديا لاتنتهى بهذا التفسير فقد خلقت الاشتراكية، فى الجانب الآخر، تكتلات أممية، فهل أفلحت هذه التكتلات فى خلق فن إنسانى شامل ؟

الجواب هو : لا طبعاً .. والاسباب كثيرة . لعل أهمها هو صرامة التطبيق فى البلاد التى اعتنقت الاشتراكية، وتدخل السلطة تدخلا معيبا فى حرية الفنان فى أكثر من موضع وأكثر من مرة . ومن هذه الاسباب أيضا أن وجود الكتلتين الرأسمالية والاشتراكية هو فى حد ذاته مظهر من مظاهر التجزئة العالمية، لن ينتهى إلا اذا حسم الصراع بين الكتلتين عن طريق الحوار البناء المستمر، وليس عن طريق الحرب .

ومرة أخرى أعود إلى ظاهرة اختفاء التراجيديا لألقى مزيدا من الضوء على هذا الاختفاء ، يرى البعض أن هذا الاختفاء راجع إلى حقيقة واضحة وهي أن عصرنا هو في جوهره عصر مأسوي العالم كله بملياراته التي قاربت الستة، يقف على حافة الدمار النووي الشامل، ليس للإنسان وحده، وإنما لمعظم ، إن لم يكن لكل، أشكال الحياة على هذا الكوكب .

فأية تراجيديا أبلغ وأقسى من هذه التراجيديا ؟ وكيف يمكن لعمل فني أو مجموعة أعمال أن تحيط بهذه المأساة الفظيعة التي تقف جاهزة للانفجار ، لأول خطأ من حاسب الكتروني أو أي مظهر من مظاهر استعراض القوة قد يلجأ إليه سياسى مغامر فيجد نفسه وبلده والإنسانية جمعاء في خضم القرن الذري الذي لا يرحم؟

كان مجتمع الاقدمين مستقرا، منسقا إلى حد بعيد، كانت فيه مسلمات كثيرة مريحة وكانت التراجيديا تقوم بعملية فصد الدم الفاسد، كلما تجمع في جسد الفرد أو جسد الأمة، ليعود الفرد وتعود الأمة من بعد إلى حياة صحية مطمئنة .

أما اليوم، فأى فصد هذا الذى يستطيع أن يخلصنا من الرعب النووي ؟ حينما حاول إبسن فى : «الأشباح» أن يستعويض عن قدر الأغريق بقدر اجتماعى، هو الوراثة، وقدر صحى، هو الأمراض

التناسلية، انهارت مسرحيته لدى أول تقدم اجتماعى وطبى . فآية مسرحية يمكن أن تخلصنا من قبلة النيوترون ، والحرب الكيماوية والحرب البكتيرية ، والصواريخ المتعددة الرؤس العابرة المحيطات؟ وأى فن يمكن أن يقنعنا بأن الخلاص من هذا الرعب البشع أمر ممكن لدى مشاهدة مسرحية أو فيلم أو قراءة كتاب ؟

هذا عن طبيعة العصر المأسوى . ولكن لهذه الطبيعة جانبا آخر يدعو إلى التفاؤل، أو ينبغي أن يدعو إليه. فالجانب الآخر للمأسوية العصر هو النقيض تماما . هو الكوميديا التى أخذ شأنها يعلو علوا متزايدا فى أيامنا هذه، حتى أصبحت فنا جماهيرا ومطلبا شعبيا فى أماكن كثيرة من الأرض ويمكن - طبعا - أن تفسر هذا - لأول وهلة - على أنه هرب من مأساة العصر، ورغبة فى التخفف من جبال الهموم التى يرزح تحتها القلب البشرى فى عصرنا .

غير أن هذا تفسير ناقص . وهو أيضا ليس جوهر الحقيقة . وإنما هذا الجوهر هو أن الإنسان، وسط المخاطر الكبرى التى تحيط به، يحقق العام بعد العام انجازات ضخمة تعلى من شأنه أمام نفسه، وتزيد من قدرته على السيطرة على الطبيعة، وتمكنه من رسم خطوط مصيره العامة وفى دقة تتناسب - طردا - مع كل انجاز . الإنسان الآن يطرق أبواب النجوم ، ويتطلع إلى السفر بين

الكواكب ويرمى إلى قطع الحبل السرى الذى يربطه بالأرض، وهو يجد فى هذا كله نشوة كبرى، تشبه نشوة الملاحم . وانجازاته هذه تبعث الطمأنينة إلى نفسه - رغم الرعب النووى، ورغم قصر نظر الأنظمة السياسية والاقتصادية شرقا وغربا - ورغم مجاعات العالم الثالث وأوبئته وانفجاراته السكانية. هناك نغمة من التفاؤل تزداد قوة وتتسرب إلى الأعمال الفنية على شكل كوميديا إن كان بالإنسان نواقص - تقول الكوميديا - فإن من الممكن إزالتها . ان لم يكن الإنسان كاملا، فهو قادر على اكمال نفسه . ومن ثم تسلط الكوميديا سهام النقد على المعايير والأخطاء القابلة للإصلاح .

فى القرن السابع عشر طالب الكاتب المسرحى الإنجليزى وليم كونجريف بكوميديا إنسانية ، تصلح الأخطاء ولا تتشفى فى عيوب لا يمكن إصلاحها . وكانت هذه خطوة كبيرة نحو تخلص الكوميديا من خطيئة الهجاء، والضحك المر، والهزء بعاهات الناس، ثم خطا برنارد شو خطوة واسعة نحو كوميديا إنسانية خالصة، سماها الناقد والباحث المسرحى إيريك بنتلى : «الكوميديا الطيبة القلب» وذلك حين وضع شو الناس جميعا على المسرح : شخصياته المنتقاة ، ومتفرجى الصالة ، والكاتب نفسه، دفع بهم جميعا إلى الخشبة وجعلهم يتبينون جميعا لا فضل لأحد منهم على

الآخر كلهم بشر وبكل منهم عيوب، من الواجب أن نضحك لها جميعا، ولا نضحك عليها .

ومن قبل كانت الكوميديا تتملق المتعاملين معها. تقنع هؤلاء المتعاملين بتفردهم وتميزهم وخلوهم من المعاييب ، ثم تروح تعرض عليهم مجموعة من الناس قد لفها العيب من كل جانب . فيشعر «زبون الكوميديا» إذ ذاك بالاستعلاء ويرضى غروره ويربت على نفسه في خيلاء. وقد أنهى برناردشو هذا الموقف الزائف بأن صاح بالصوت الجهير في كل أعماله : كلنا خطأ، وكلنا معيوبون، وكلنا محتاجون للإصلاح .

وقد رأى إيريك بنتلى في هذا - والحق معه - ثورة في عالم كوميديا ، حولها من مسار إلى مسار .

وقد تكاثفت مع كوميديا شو كوميديات أخرى تتفق مع شو في الهدف ، وإن اختلفت في الصيغة - هناك كوميديا تشيخوف المبللة بالدموع، التى تضحك حماقات الناس، وترثى لهم رثاء قويا، وتأسى أن يكون هذا مصيرهم، بصرف النظر عن مواقعهم في الخريطة الاجتماعية : إقطاعيين كانوا أم عمالا أم موظفين أم رأسماليين ناشئين ، كما يحدث في «بستان الكرز» .

وهناك كوميديا المهرج الإنسانى العظيم : شارلى شابلين . الذى ساند الفقراء ضد الأغنياء وجعل للفقراء حبه وعطفه ودموعه، وسلط سلاح الهزل البتار على تخمة الأغنياء وغرورهم ، وضيق

ذات أرواحهم، وسخر السخرية كلها من تنظيم إقتصادي يجعل الفرد ترسا في آلة «العصر الحديث» والقتل مهنة مربحة تمارس في إقتدار ، وبحسابات لا تدخلها العواطف البشرية ولا تحكمها قوانين الأخلاق . «مسيو فردو» .

عن طريق أناس عظام مثل هؤلاء تشق الكوميديا لنفسها طريقا يمكن أن يجعلها فن العصر، وهي بالفعل متجهة هذا الاتجاه وقد كان هذا كله في بالي يوم ناديت في الستينيات بالضحك الهادف فنار على وسبني كورس الجهلاء والأدعياء وتجار الضحك ومقاولي الفرقة الخالية من كل قلب . وما هم أولاد اليوم يحصدون العاصفة ، بعد أن بذروا الرياح .

الإمبراطور جونز يموت ويحيا ١٠٠

دخلت الزنجية العجوز قصر الإمبراطور جونز وهي تتلفت رعبا . كانت امرأة طاعنة في السن تحمل على كتفها الواهنة كل ما استطاعت حمله من متاع هو - في حال الفقراء أمثالها - أقل من القليل : صرة من القماش الملون بها متاعها القليل هذا .

انسابت العجوز إلى الباب . وهي حذرة كل الحذر ، قاصدة طريق الخروج من قصر الإمبراطور جونز. غير أن تلفتها، وحذرهما لم يمنعاها أن تقع في براثن رجل طويل القامة ، منحني الكتفين كان يرقب حركاتها في ريبة وتوفز .

اسم الرجل سميذرز ، وهو تاجر «نصاب» من أهل لندن الشعبيين يقيم في امبراطورية جونز ويسرق الفقراء الزنوج، ويصاحب الإمبراطور على غير ود، ويدخل واياه في صفقات يمتصان فيها مزيدا من الدماء ، فهما شريكان متوافقان ، وإن كان الواحد منهما يعرف عن الآخر كل مايشين .

ظل النصاب يرقب الزنجية العجوز برهة ، ثم إنقض عليها فجأة وألقى عليها قبضة لافكاك لجسدها الواهن منها .

قالت المرأة العجوز وهى تسترحم : لاتقل له ياسيد ! لا تقل له!

قال النصاب: تعنين صاحب الجلالة ، إبن اللئام ؟ ماذا جرى إذن؟ وأين بقية الزوج؟ قالت العجوز تحت وطأة التهديد : فروا جميعا.. فروا إلى التلال .

انتهز شعب الإمبراطور جونز فرصة تمتع امبراطوره العزيز بنوم القيلولة فهربوا جميعا عن بكرة إبيهم وتركوا الإمبراطور المفدى يغط فى نوم هنىء .

ويدرك النصاب معنى هذا العمل على الفور ستدق طبول الحرب وشيكا وهو لهذا لا يحمى سعادته ويروح يتشفى فى الامبراطور جونز ذلك الزنجى النتن الرائحة، الذى صنعه بيديه فإذا هو امبراطور بين الزوج يختال متبخترا ويتعالى على من صنعه .

ولا يمضى طويل وقت حتى يدخل الإمبراطور ، طويلاً ، متين البناء له ملامح الزوج، ولكن شيئاً ما يميزه : قوة إرادة ووثوق بالنفس ظاهران .

يدخل الإمبراطور فى لباس العجب يدخل متبخترا فى سترة زرقاء خفيفة الزرقة تنتشر فيها الأزوار النحاسية الصفراء ، وتزين

الكتفين والياقنة والكمين منها ألياف مذهبية . أما سروراه فأحمر قاني الحمرة، يشقه على الجانب من الفخذين شريط رفيع خفيف الزرقة هو الآخر، ويتم الهدام حذاء من الجلد ذي مهمازين من النحاس ، وحزام يتدلى منه مسدس طويل مرصع اليد باللؤلؤ.

هذا هو الامبراطور إذن، كان يمكن أن يكون هدفا للتندر لولا مهابة فيه . تضعه موضع القبول .

وكان سمينرز النصاب قد وضع أصبعين في فمه وأطلق صفيرا مسموعا، فصحا الإمبراطور من نومه وهو ضيق الصدر يعجب لهذا الذي وافته الجرأة كي يصفر في قصر الإمبراطور والإمبراطور يظن أن زنجيا ما قد «ارتكب» هذا الصغير ويهدد بأن يسلم جلود بعض من زنوجه لقاء هذه الفعلة الشنعاء . فلما يعلم أن سمينرز هو الذي صفر، يدور بين الاثنين حوار مضحك ولذيذ: التاجر النصاب يذكر فيه الامبراطور بفضله عليه يوم ضمه إلى تجارته المشبوهة - حين لم يكن يجرو أحد غيره على أن يفعل هذا، بالنظر إلى قصة كانت تطارد جونز وتحكى أنه كان سجينا في أمريكا يوما ما، لجرم ارتكبه ثم فر من السجن لاجئا إلى أفريقيا.

أما الامبراطور فهو يمن على التاجر أنه قام، نيابة عنه ، بكل أعماله القذرة ، ويبيع الأعمال التي تتطلب عقلا وسعة حيلة. فهو إذن قد صنع التاجر، لقاء العون الذي لقيه منه أول الأمر .

ونعلم من خلال الحوار أن رجال البلاط قد اختفوا، وكذا جنرلات الجيش والوزراء ويسمع الامبراطور هذا النبأ فلا يأبه ، لابد أنهم - كعادتهم - انتهزوا فرصة القيلولة ونزلوا إلى المدينة يشربون ويتشددقون بالكلام الرنان فلا خطر من غيابهم إذن .

يقول الإمبراطور وهو يحاور التاجر : قد أعنتنى فى البداية - هذا حق ولكن لم يمض وقت طويل حتى نصبت نفسى - بنفسى - إمبراطورا على هؤلاء الزوج المغفلين : من سجين هارب اختبأ فى سفينة أصبحت إمبراطورا فى عامين .

ويرد التاجر وهو يكاد ينشق حقا ويتحرق رغبة فى المعرفة : لابد أنك قد أخفيت ما جمعت من مال فى مكان ما ، ويقر جوتز بأن هذا هو ما حدث بالفعل: وضع أمواله فى أحد المصارف الأجنبية كي لا يصل اليها أحد أیظن التاجر أنه قام بدور الامبراطور من أجل الوجاهة وحسب؟ الوجاهة جزء من اللعبة، ومقصود به أن يرضى جموع الزوج المتطلعة إلى أبهة الاحتفال والبهجة وعروض السيرك، تلك التى تصاحب دائما مواكب

الأباطرة. ليكن إذن : لقد أعطاهم جونز الحفل والبهجة وأخذ منهم أموالهم !

ثم يلتفت الامبراطور الى التاجر ويقول : لا تنس أننى قد دفعت دينى لك مرات كثيرة، تركتك تمارس تجارتك المشينة تحت حمايتى كنت أصدر القوانين لمنع التجارة المشبوهة وأتقدم بنفسى لحمايتك من طائفة ما أصدر من قوانين .

ويرد التاجر بقوله: رجاء عدم المؤاخذه - لقد كنت أنت نفسك تسرق باليسار واليمين ، وتفرض الضرائب على الزنوج حتى مصصت دماءهم جميعا .

ولكن الإمبراطور يزعم أنه مازالت بعروق الزنوج بقية من دماء سوف يمتصها فى غضون ستة أشهر ، ثم يرحل عن البلاد مستقيلا .

ذلك أنه ليس مغفلا وهو يعلم تماما أن الإمبراطور لا يستطيع أن يبقى فى منصبه إلى الأبد والحصيف الحصيف ، من أدرك هذا منذ البداية فعمل لغده والشمس مشرقة، حتى اذا ما غطت السماء غيوم الأحداث نزل على كرسيه وهو يقبل يده ظهرا لبطن، قانعا بالغنيمة والأياب .

وحين يقول التاجر إن الإمبراطور كان يكسر كل قانون بمجرد أن يصدره ، يرد الإمبراطور بقوله ولم لا ؟ أأست الإمبراطور؟ الإمبراطور فوق كل قانون أسمع باسميذرز : هناك نوعان من السرقة سرقة صغيرة كتلك التي تقوم أنت بها وسرقة أخرى كبيرة، وتلك هي مهمتي. السرقة الصغيرة تؤدي بك إلى السجن والسرقة الكبيرة تجعل منك إمبراطورا ، وتحفظ لك مكانا في قاعة المشاهير ، حين تغادر هذه الدنيا ، هذه هي الحكمة التي تخلصت إلى بعد سنوات عشر من العمل حمالا في قطارات البولمان في أمريكا. كنت أسمع البيض يتداولون هذه الحكمة ، فلما واثقتني الفرصة ، عملت بها .

ثم نعلم من باقى الحوار كم هو ماهر وقدير، وخبير هذا الإمبراطور جونز لقد أطلق فى الناس شائعة تقول : إنه لا يموت قط برصاص عادى . هو من قوة البدن بحيث لا تقتله إلا رصاصة صنعت من فضة . ومن يومها سلم الزنوج أمرهم إلى مولاهم الإمبراطور. ويئسوا من أن ينالوه . فمن أين لهم برصاص صنع من الفضة ؟

ومضى الإمبراطور ، فأحكم حكايته. صنع رصاصة من الفضة بالفعل وقال لشعبه الوفى : إنه سوف يقتل نفسه بها، حين يحين

الحين ، أما محاولاتهم هم لقتله بالعادي من الرصاص فلن تصيب النجاح قط ، ومن يومها يمشى الإمبراطور فى الأسواق وهو آمن ! على أنه منذ الآن لن يأمن أبدا إن اختفاء رجال القصر والحرس قد صحبته سرقة كل جياذ الامبراطورية بما فيها جواد التاجر النصاب ، فهى الثورة إذن لا شك فى هذا الآن ، وعلى الامبراطور أن يهرب سعيا على الاقدام أن أراد أن يبلغ النجاة .

كان قد قرر منذ دقائق أن أمامه فسحة من الزمن قدرها ستة أشهر، قبل أن تهب رياح الثورة والآن، وقد هبت الريح قبل الموعد فانه مستقيل من فوره، وذاهب إلى أحد الموانئ حيث تنقله سفينة فرنسية إلى مكان آمن ، ومن ثم يقبض أمواله من المصرف الأجنبى ويعيش ناعم البال كل ماعليه الآن أن يمضى من توه، لايلوى على شىء.

ويترك الإمبراطور صديقه النصاب حائرا بين الاعجاب بحزم عدوه والتشفى فى مصيره، ويتجه إلى الغابة التى تفصله من الشاطئء. وطوال المناظر السبعة الباقية من هذه المسرحية - مسرحية «الإمبراطور جونز» لعميد الدراما الأمريكية : يوجين أونيل - يتنقل الإمبراطور فزعا، مطاردا، تجرى وراءه أشباح ماحدث له فى الماضى وماحدث منه. ولا تكف طبول الحرب عن أن

تبلغ أذنيه - طبول الـ «توم توم» تفرعها جموع شعبه الثائر، الذى يجد وراءه مصمما على أن يدركه ويفتك به .

فى أمريكا كان جونز قد قتل رفيقا له كان يلعبه فى أحد الأماكن العامة فزج به فى السجن ليمضى فيه عشرين عاما من الاشغال الشاقة، وحدث ذات مرة أن أغلظ له حارس السجن فى القول فتناول جونز معولا وقلق به دماغ الحارس، ثم حطم قيوده وولى هاربا .

تذكر جونز وهو فى ظلام الغابة الافريقية كل ماجرى له فى الماضى وماجرى لأسلافه. تذكر كيف كان جدوده يباعون ويشترون بالمزاد العلنى. يتحلق البيض حولهم، ويروحون يعلقون على ميزاتهم البدنية ويتحسسون عضلاتهم ومثانة بنائهم كأنما هم والبهم سواء . وتذكر أيضا ذلك الزنجى ليم، الذى حاول قتله فى صورة سابقة ولكنه أخطأ الهدف، فأرداه جونز قتيلا ، وتذكر واقعة قتل رفيقه فى اللعب، وقتل حارس السجن. تذكر هذه الاشياء جميعا وهى تطارده وتظهر له كما تظهر الاشباح لمن استبد به الرعب ،فأخذ جونز يطلق النار من مسدسه ذى الطلقات الست، حتى يهرب الرعب من سمعه ويصره وتفتت الرصاصات الخمس التى حشا بها مسدسه ولم تبق الا الرصاصة الفضية ، التى كان

قرر أن يبقيها للأزمات وزعم لنفسه أنها كالتعويذة، جديرة أن تدفع عنه كل سوء .

غير أنه مضطر الآن لاستخدامها دفاعا عن نفسه. كان الثوار قد أحاطوا به ، وأخذت دقائق طبولهم تعلو وتعلو ورأي جونز في خيالاته الساحر الطبيب الذي تعرفه كل قبيلة أفريقية - رآه يرقص من حوله ، ويحيط به ثم يستخرج بسحره تمساحا بشع المنظر يخرج من الماء وينظر اليه بعينين خضراوين قاسيتين مسدتين نحوه كفوهتي غدارتين ويأمر الساحر جونز بأن يسلم جسده للتمساح ويكاد جونز يفعل ولكنه يتذكر الرصاصة الفضية، فيطلقها على التمساح فتختفى الرؤية البشعة على الفور .

على أن جونز لا ينجو مع ذلك تحيط به جموع الزنوج ويطلق أحد الثوار النار عليه فيرديه قتيلا. ونفهم مما يقوله قائد الثورة إن الإمبراطور قتل، لأن الثوار نجحوا أخيرا في أن يصنعوا لأنفسهم رصاصة من الفضة !

كتب يوجين أونيل هذه المسرحية اللافتة للنظر عام ١٩٢٠، وأودع فيها بعضا من تجاربه وآرائه وخططه الفنية . كان من رأيه منذ البداية أن من الواجبات رفع مستوى الدراما الأمريكية من

مجرد عروض مسرحية تمتع ولاتخاطب العقل والروح، إلى لون فنى كان اذ ذاك جديدا على الأدب الأمريكى هو الدراما التى ترتفع بالعمل المسرحى إلى مستوى الأدب. دون أن تفقد مميزاتها وحيويتها وقابليتها للتحسين على خشبة المسرح .

وكان لا يرى بأسا فى أن يضمن مسرحية هى واقعية فى الأساس مثل المسرحية الحالية، ألوانا فنية أخرى غير الواقعية ، قصد إغناء اللون الواقعى ، وهو لون سرعان مايضيق به الكتاب والنظارة معا، وذلك اذا ما هو اقتصر على عرض الواقع ونقده وحسب، تلك طريقة غير مؤدية كما اكتشف كل من إبسن وتشيكوف وبرناردشو كل فى حينه، فسعدوا إلى المزاوجة بين الواقعية والرمزية فى بعض أعمالهم.

لهذا نجد أونيل فى هذه المسرحية يردف الواقعية بشيء من التعبير المكثف الذى يشبه الشعر، ويستعين بأساليب المدرسة التعبيرية ، حين يغوص فى لاوعى الامبراطور جونز ويستخرج منه مخاوفه ويروح يجسد هذه المخاوف على شكل أشباح تطارد الامبراطور الهارب، وتسلمه فى النهاية إلى قبره المحتوم .

ومما يشهد بقدرة الكاتب وتمكنه الواضح من فنه أن مسرحيته لا تفقد جذورها الواقعية قط بل هى تظل أمينة لتقاليد المسرح الضاربة فى القدم ذلك أن الحوار الذى يدور بين الامبراطور جونز والتاجر الانجليزى النصاب هو ذلك الحوار اللذيذ المترع بالفكاهة والأفكار الطازجة ، الذى يتبادلله الثنائى الكوميدي فى المسرحيات

الكوميدية التقليدية ، ويزيد من كم الفكاهة فيه أنه يستخدم انجليزية الزوجين الشعبيين الأمريكيين ، وانجليزية الشعبيين من أهل لندن، وهما لهجتان حافظتان بالفكاهة وبلاستخدامات اللذينة والطازجة للكلمات المألوفة بحيث يصبح الحوار فى نهاية الأمر مبادرة بين الفصاحة الشعبية الانجليزية وتلك الزنجية الأمريكية، يقدمها ثنائى كوميدى أحدهما أبيض والآخر أسود .

ويضيف إلى كوميدى هذا الحوار أن الموقف مقلوب رأسا على عقب فهذا رجل أسود يستذل رجلا أبيض ويفرض عليه سيطرته، إنه الموقف المعكوس الذى تعرفه الكوميدى العالمية. موقف السيد حين يصبح عبدا والعبد حين يصبح سيدا .

والى جوار الواقعية والكوميدى والتعبيرية تقف آراء الكاتب فى الوضع كله فى مشكلة الزوج فى أمريكا، وفى مشكلتهم فى أفريقيا ، حين يقعون فى حالة الدول الأفريقية حديثة الاستقلال ضحية لنصاب وراء نصاب، يعلن نفسه ملكا أو امبراطورا أو زعيما ثم يروح يسرق باليمين وبالشمال كما يقول التاجر النصاب. إن هذه مسرحية تتحدث إلينا بلغة هذه الأيام، رغم أنها كتبت منذ مايزيد عن نصف قرن وما على الإنسان الا أن يدير بصره هنا وهناك فى أفريقيا وآسيا، وأمريكا اللاتينية ، ليدرك أن الامبراطور جونز إن كانت رصاصية فضية قد قتلتها ذات يوم فهو لايزال يبعث فى أماكن كثيرة مستندا - هذه المرة - إلى الدبابات والصواريخ وأجهزة التنصت، لدعم حكمه المتهاوى دائما .

عندها استقال جوتة احتجاجا على كلب

ذات مرة، اضطر الشاعر والمفكر الكبير جوتة إلى الاستقالة من أحد مناصبه بسبب كلب !

حدث هذا حين كان ذلك الكاتب العظيم يشرف على مسرح بوقية ويسمار بألمانيا، بتكليف من الدوق كارل أوجيست . وكان جوتة قد انفق من حياته الغالية أكثر من خمس وعشرين سنة في الإشراف على ذلك المسرح، واضطلع إلى جوار هذا بأعمال رسمية أخرى كلفه بها الدوق، كان من بينها منصب وذارى.

وكانت هذه الأعمال تشغل وقت جوتة، وتحول بينه وبين التفرغ للخلق الفنى .

وتشاء الأقدار أن يكون دوق ويسمار هذا من هواة الكلاب المتحمسين ، وتشاء أيضا أن تغد إلى مسرح ويسمار مسرحية تدعى «كلب مونتاجريس» كانت تطوف بلاد أوروبا إذ ذاك بنجاح كبير .

كان دور البطولة فى المسرحية معقودا لكلب أحسن تدريبه،

وأوكل إليه المؤلف أمر إنقاذ البطل من الإعدام عن طريق القيام بأعمال محددة مثل القفز على سور، أو فك رتاج باب، أو قرع جرس ، أو إمساك فانوس بالأسنان، أو غير ذلك من الأعيب تمهر الكلاب فى أدائها بعد التدريب المناسب. وأحب الدوق أن يشهد هذه الألعاب الظريفة، فأمر بعرض المسرحية فى مسرح القصر الذى كان جوته يشرف عليه .

ووجد الفيلسوف الكبير أن هذه إهانة أكبر من أن يتحملها رجل مثله كان يتطلع إلى رفع فن المسرح إلى مستوى شوامخ الأعمال الفنية، فقدم استقالته إلى الدوق ومضى غير أسف .



نقرأ اليوم هذه النادرة الطريفة ونبتسم ، ولكننا – أيضا – لا نملك إلا أن نسأل : « ترى من المخطيء فى تصرفه، دوق ويسمار أم جوهان وولف جانج فون جوته؟ »

سيقول بعضنا على الفور ، الدوق طبعا ! وهذا أمر مفهوم .

ولكن دارسا كبيرا من دارسى الدراما فى العالم هو الأراڊيس نيكول يرى غير هذا الرأى . يقول نيكول : رغم أننا ننعطف تلقائيا إلى موقف جوته فإن الحق يبقى مع مؤلف المسرحية، فهو كان أدرى من جوته بطبيعة العصر .

كان هذا هو عصر الجماهير العريضة التى اندفعت إلى

المسارح تطلب نصيبها من المتعة بعد أن زاد عدد المتفرجين زيادة كبرى، عقب قيام الثورة الفرنسية .

وتلقت هذه الجماهير الجديدة حولها فلم تجد بضاعة مسرحية تفهمها وتتعاطف معها فى فرنسا، كان مسرح راسين، الكلاسى قد أصبح أسطورة يدعمها ويحميها طاقم كامل من الدراسات والنظريات والفنانين .

وفى إيطاليا ، كان رجال من طراز الفيرى ، يحاولون أن يعيدوا مجد اليونان القديم عن طريق المسرح الشعرى .

وفى ألمانيا، كان شيللر يجهد فى إنشاء مسرح قوى يكون فيه قبس من لهيب شكسبير بينما كان جوته يمعن بمسرحياته فى طريق التجريد ، وقد فشل الاثنان فى الالتقاء بالناس .

كل هذا بينما جماهير المسرح الجديدة تتطلع إلى من يحدثها عن آمالها وأمانيتها ، ومن يترجم لها شعارات الثورة الفرنسية من حرية وإخاء ومساواة إلى أحداث مثيرة، تقبض على انتباه، وتمتع، ولا تخلو من موعظة حسنة، ثم لا تقطع صلتها بما يدور خارج المسرح من حوادث يومية .

وهنا انبثق إلى الوجود ابن من أبناء الثورة الفرنسية هو جيلرت دى بيكسيريكور الذى كتب مسرحية «كلب مونتاجريس» فدفع بجوته إلى الاستقالة .

كان مقدرا لبيكسيريكور هذا أن يكون أشهر كتاب المسرح فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، وأن يصبح المنافس الوحيد لوليم شكسبير طوال خمسين عاما متصلة، وأن يتتلمذ على يديه بعض من الكتاب الفرنسيين الكبار من أمثال هوجو وديماس.

وقد فهم بيكسيريكور مهمته من اللحظة الأولى، فقال كلمة مشهورة فى هذا الصدد . قال : «إنما أكتب لمن لا يقرأون» وعنى بهذا ان عليه أن يترجم القصة المسرحية إلى أحداث وعرض مرئى، وأن يعطى هذين العنصرين الأولوية على الحوار وما يحمله من أفكار.

كذلك وجه بيكسيريكور أن العنف الذى أطلقته الثورة الفرنسية، والدماء الكثيرة التى سالت مع أحداثها قد أصبحت جزءا من المناخ العام، فضمن مسرحياته هذين العنصرين، وأضاف إليهما الخيال المجنح والسعى الدائم وراء كل جديد، مما حفزه - مثلا - إلى إعطاء البطولة إلى كلب بدلا من آدمى، لما فى هذا من تشويق شديد للمتفرجيه .

وبهذا أصبح بيكسيرويكور ملكا غير منازع لنوع جديد من الفن المسرحى اسمه : الميلودراما وغدت الميلودراما التعبير الأساسى . عن روح بدايات القرن التاسع عشر، وهى روح رومانسية فى جوهرها ، وليست كلاسية.

ومن ثم ، كان مقدراً ليكسيريكور أن يغلب جوته، وأن يستقيل الأخير فلا تعباً باستقالته الجماهير، بينما يظل الأول يردد : أنا كورنى الميلودراما، أنا العبقرى، أنا ملك البولفار !

وننظر نحن اليوم فى هذه الحكاية فى ضوء عصرنا ومطالب أمتنا، فنستخلص منها الدروس التالية :

★ إن الفن الجيد يهزم نفسه لو هو أدار ظهره للجماهير وأن الجماهير، لا تغفر لأحد أن يتعالى عليها، حتى لو كان هذا الأحد هو : جوهان وولف جانج فون جوته !

★ وإن من واجب الفن الجيد أن يسعى إلى الجماهير، يجس نبضها ويتعرف على مطالبها الحقيقية ، ثم يقدم هذا كله فى عمل فنى يستهلم الجماهير، ولكنه لا يقعد عند حدود ماتطلب الجماهير .
وهى مهمة عسيرة حقاً، لأنها تطلب إلى الفنان أن يكون فرداً بين الجماهير ورائداً لها فى وقت واحد . غير أنها مهمة ضرورية، وبشقيها الاثنین معا .

والدليل على هذا نجده فيما حدث من بعد لأعمال بيكسيريكور، التى أفرطت فى إرضاء الجماهير .

إننا ننظر الآن حوالينا فنجد هذه الأعمال كلها قد لفها النسيان.

وحتى هوليوود ، التي تقبل على كل مثير، لم تسع إلى تقديم أي منها، بين عشرات من الأفلام المثيرة التي تخرجها في كل عام. وإذا كان بيكسيريكور يذكر الآن أصلا، فإنما يذكر في كتب تاريخ المسرح - مرة - ومرة أخرى من أجل أثره التكنيكي على غيره من الكتاب الأبقى أثرا .

ومن جهة أخرى، فإن أعمال جوته المسرحية من طراز «أجمونت» و «أفيجينيا» و «فاوست» لاتزال في أساسها كتباً تقرأ، وليس مسرحيات تمثل .

ذلك أن جوته قد أهمل الشق الأول من مهمة الفنان ، وهي ضرورة أن يبدأ من حضن الجماهير، ثم يرتفع، ويرفع الجماهير معه ..

ومن ثم أيضا، لا نملك إلا أن نشيد بعبقرية وليم شكسبير، الوحيد الذي انتصر على الزمن في هذا الثلاثي الذي شاعت أقدار المسرح أن تكونه، وتضع أفراده موضع المواجهة مع بعضهم البعض : جوته، وشكسبير وبيكسيريكور .

فقد كتب شكسبير للجماهير، ولكنه وضع في فنه شيئا أكبر بكثير من مطالب الجماهير وحاجاتها الوقتية .

بل لقد استطاع أيضا أن يتخطى حدود طبقات أخرى أرقى من الجماهير، وأوفر حظا من الثقافة .

ومن هنا جاءت عبقريته الحقيقية .

فهي ليست عبقرية فنية وحسب، ولكنها - أساسها - بصيرة شديدة الصفاء جعلته يتبين أن العمل المسرحي هو مركب عضوي، مكون من أشياء كثيرة .

وأن على هذا المركب أن يكون - في نهاية الأمر - بضاعة حية يمكن تقديمها بالفعل على خشبة المسرح، ولا تقنع أبدا بأن تكون عملا مطبوعا ، حتى ولو ضمته أفخر جلدة، ووضع موضع الصدارة في مكتبات العالم .

مسرح للصم في بريطانيا ولا مسرح في بلادنا لمن يسمعون !!

من إحدى عشرة سنة، خطرت لشابة بريطانية في أواسط العقد الثاني من عمرها، اسمها «بات كيسيل» فكرة طيبة قالت الفتاة لنفسها: إن يكن الصم لا يسمعون ، فما الذى يمنعهم من أن يعبروا عن أنفسهم تعبيرا فنيا يزيل ما بتفوسهم من مرارة، ويضعهم على قدم المساواة مع من يسمعون ؟

لماذا لا يعبر الصم عن أنفسهم عن طريق التمثيل الصامت، والإيمائى، وهو اللغة العالمية التى يأنس لها من يسمع ومن لا يسمع على حد سواء ؟

وكان أن ألفت هذه الشابة المكافحة أول فرقة تمثيلية للصم في بريطانيا عام ١٩٦٠ .

ويظهر أنها وجدت في عملها الجديد هذا ما زادها حماسا، فإنها ما لبثت أن تركت عملها الأصى في هيئة الإذاعة البريطانية، وتفرغت لتعليم الأطفال من مختلف الأعمار - في النوادي وفي

المدارس الخاصة بالمعوقين - كيف يجتازون عقبة رزأتهم بها
الاقدار، ليعبروا عن أنفسهم تعبيراً حراً، يعيشون به فى دنيا
الناس .

وفى البداية لقيت «بات كيسيل» شيئاً غير قليل من المعارضة،
فلم يكن التمثيل الإيمائى والمرتل يستخدمان قبل ذلك الوقت مثل
هذا الاستخدام الفنى الطليق، وإنما كان المدرسون يستعملونه
كمجرد وسيلة لشرح الدروس وتلقينها للصم من الأطفال . أما
تعبير هؤلاء عن أنفسهم فكان يتم بالوسائل التقليدية : أى بتعليم
الأطفال كيف يفسرون حركات الشفاه ، وكيف يعبرون عن أنفسهم
بالكتابة وهكذا .

وشيناً فشيناً جعلت المعارضة للفكرة الطيبة تتراجع ثم تخفت
وأخذ مزيد من المدرسين يؤمنون بفائدة المسرح الصامت فى تعليم
الصمّ وتعويدهم العيش الكامل مع الأصحاء .

وفى الربيع الماضى، عقد مهرجان للتمثيل الصامت ، اشترك
فيه الصم من عشرين مدرسة موزعة على أنحاء بريطانيا، ثم
أقيمت دورة تدريبية للمدرسين الذين يعملون فى مدارس الصم،
حضرها واحد وعشرون مدرساً ومدرسة ، لم يسبق لأى منهم أن
استخدم التمثيل الدرامى الصامت فى تربية الأطفال .

واليوم تستعد « بات كيسيل » لتقديم مسرحية كاملة بالأداء
الصامت فى لندن من ١٦ إلى ١٨ من الشهر القادم، وذلك بعد أن
عرضت هذه المسرحية ذاتها فى أوائل أغسطس الحالى فى باريس

، أما المسرحية فاسمها : «الرحلة» وهى مأخوذة عن أوديسة هوميروس .

لماذا أشغل القارئ العربى بأنباء كيسيل، وفرقتها الصغيرة من الممثلين الصم ؟

ليس لمجرد الطرافة، افتح هذا الموضوع، ولا أنا أنتوى أن أطالب بإنشاء فرقة للتمثيل الصامت من بين أبنائنا المعوقين، على ما فى هذا الإنشاء من فائدة محققة لهؤلاء الأعزاء .

وإنما دفعنى أمر الفرقة الإنجليزية ، وما حققته من نجاح نبيل ومؤثر، إلى أن أقول : «إذا كان التمثيل الصامت ينمى شخصية الصم، ويجلب لهم السعادة والصحة فأولى بالتمثيل الناطق أن يحقق نجاحا أكبر مع الذين لا يشكون عيبا ولا عاهة من التلاميذ الذين تعج بهم مدارسنا الابتدائية والثانوية .

هؤلاء ، لماذا نتركهم يتخرجون بمئات الألوف كل عام، دون أن نربطهم بفن المسرح، بالعديد من الأساليب ؟

لماذا لا نختار لهم نصوصا جيدة من الأدب المسرحى، ما بين عربية وعالمية، نجعلها مادة للمطالعة فى الفصول، وللقراءة الحرة خارجها ؟

لماذا لا نشجعهم على تكوين الفرق المسرحية داخل المدارس ونعلمهم كيف يختارون لها النصوص مما يقرأون، وكيف يؤدونها، وكيف يخرجونها وكيف يشاهدونها وكيف يتذوقونها ؟

وأهم من هذا كله : أما أن الأوان كى تنظر المدرسة المصرية إلى فن المسرح على أنه فن عميق، ومفيد، ومطور للشخصية وحافز للمعرفة ؟

ألم يقتنع خبراء وزارة التربية وواضعو برامجها، بعد أن اتصل النشاط المسرحى العريق أكثر من قرن وربع القرن، بأن هذا الفن قد استوطن التربة العربية ومد فيها جذورا وأخرج ثمارا أصيلة؟

ألم يأتهم أن طابورا طويلا من الإعلام قد كتبوا للمسرح من أمثال مارون النقاش، ويعقوب صنوع، وعثمان جلال، ومحمد تيمور، وتوفيق الحكيم وفتحى رضوان ومحمود تيمور والفريد فرج ونعمان عاشور ولويس عوض وغيرهم !

ألم يبلغهم أن جامعة الدول العربية قد أخرجت عددا لا بأس به من مسرحيات شكسبير مترجمة إلى لغة عربية مشرقة، بأقلام صفوة من مثقفينا ؟

وأن مصر والكويت قد أخرجتا مئات من المسرحيات العالمية، ما بين معاصرة وكلاسيكية، فى طبعات رخيصة ، مصدرة بدراسات عميقة ومفيدة .

إلم يحفز هذا كله خبراء وزارة التربية إلى أن ينظروا بعين الجد إلى المسرح وفنونه فيعتبرونه أدبا حقيقيا، ونشاطا ضروريا، وليس مجرد لهو وهواية، تستطيع البرامج المدرسية، أن تتخفف

منها دون تبكيت ضمير، بل دون خسارة أيضا ؟!

إذا كان القصد من دروس النصوص في المدارس أن تتقوم الألسنة ، وتتحصن الأساليب فإنني أشهد أنني قد غنمت غنما باقيا من مسرحية شوقي المعروفة : «مصرع كليوباترا» التي حفظتها في طفولتي عن ظهر قلب، لمجرد أن أخى الأكبر كان يدرسها في معهده العالي، وكنت أنا أجاوره في غرفة الاستذكار، وأسمعه يرددتها بالصوت العالي .

ولاشك عندي في أن فائدتي كانت خليقة أن تكون أكبر وأعمق، لو أنني شهدت المسرحية من بعد تمثيل على خشبة مسرح مسرحى متواضع .

ذلك كان جديرا بأن يعمق فكرة المسرح في نفسى وفي نفوس تلاميذ كثيرين غيرى، كانوا يتوقون أعظم التوق إلى المسرح، وفنون المسرح، ولا يجدون ما يبل شوقهم الكبير .

وكان أن تركتهم مدارسهم يخرجون إلى الحياة وهم عاجزون فنيا .

غادروا مقاعد الدرس وهم - في لغة هذه المقالة - صمم لا يجدون أمثال «بات كيسيل»، تأخذ بأيديهم ، وتعلمهم وفرة التعبير عن الذات .

وأخيرا : هل كتب على وزارة الثقافة وأجهزتها الفنية أن

تتعامل إلى الابد مع جماهيرها على مستوى محو الأمية الفنية،
لا تكاد تتعداه ٩.

أليس من الأجدى لنا جميعا أن تتولى وزارة التربية توفير
التثقيف الفنى الأساسى لتلاميذها ، ثم تعمق وزارة التعليم العالى
هذا التثقيف ، فإذا خرج طلابها إلى الحياة العامة، تلقفتهم وزارة
الثقافة لتبنى على الأساس العريض صرحا كبيرا باقيا :

الفنان والموقف ١

فى عام ١٨٩٨ ، أقام الملك أوسكار الثانى، ملك السويد، حفلا فى قصره باستوكهولم، تكريما للكاتب المسرحى النرويجى، .. هنريك ابسن. قال الملك وهو يحدث ضيفه الكبير، ويناقش بعضا من أعماله، اسمع يا ابسن: ما كان لك أن تكتب مسرحية «الأشباح» . انها عمل غير طيب !.

وعلى الفور توتر الجو بين الملك والفنان الكبير، وكانت الملكة صوفى - زوجة الملك - تحضر اللقاء، فأسرعت تحاول تلطيف الموقف. أما ابسن، فقد ظل بعض الوقت صامتا، محرجا، ثم انفجر يقول: كلا يا صاحب الجلالة ، بل كان واجبى أن أكتب «الأشباح» .

أى الرجلين كان الملك الحقيقى فى هذا الموقف الطريف؟ الرجل الذى أوصلته الوراثة والسياسة إلى الملك، فظن أنه يستطيع - من موقع السلطة - ان يحكم على الفنان وأعماله، أم الرجل الذى كسب «عرشه» بعقله، وروحه وألم نفسه وجسده معا؟ كان ابسن يعلم أن مسرحيته هذه جديرة بأن تستفز الكثيرين . فقال

لناشره : لو لم يكن هذا شأن المسرحية ، ما عنيت بكتابتها !

ذلك أن العمل الفني عند ابسن وغيره من الفنانين البعيدي القور - هو في جوهره صرخة تحد - حفز إلى التغيير - شجب للماضي والحاضر معا - وهو كذلك استشراف للمستقبل ودعوة له. ومن هنا يحمل العمل الفني الجاد دائما بذور ثورة من نوع أو آخر. ثورة تقبلها القلة، وتقف الأغلبية منها موقف الرقض العنيد.

ومن واقع إحساس الفنان بهذا كله ، يتخلص له شعور حتمي بأن فنه ليس تعبيرا عن ذاته وحسب، وإنما هو أيضا رسالة عليه أن ينهض بها، في سبيل أن يغير ما يراه واجب التغيير، وهو يقدم على تبليغ الرسالة راضيا أو كارهًا ، سخط عليه الناس أم مدحوه !

ذلك ما عناه ابسن حين تحدى الملك وقال وهو يمضغ الألم :

«كلا يا صاحب الجلالة ، بل كان واجبي أن أكتب «الأشباح» !

★★★

ولكن، ماذا قالت «الأشباح» لعصرها، وماذا تقول لكل العصور؟

امرأة وزوجة تكشف لها مجتمعها عن زيف كبير : تبينت أن الناس من حولها يعيشون أسرى للماضي وأفكاره البالية ، وعاداته

الموروثة، فهو مجتمع يحكمه الموتى من وراء القبور . أى يسيره الأسلاف بما تركوا من أفكار وأحكام، أصبحت تشكل القانون الخلقى لعامة الناس، وهؤلاء - بمطاوعتهم لهذا القانون الذى لم يشتركوا فى وضعه، أو حتى صياغته - إنما يعيشون مع «الأشباح» - أشباح الموتى من الأسلاف .. تتبين المرأة هذه الحقيقة المهمة وتثور عليها، ولكنها ماتلبث أن تفقد شجاعتها وتستكين ترضى أن تبقى مع زوج تحتقره وتتجب منه طفلها الوحيد، فيكون فى هذا الخطوة الجبانة إلى الوراء، جوهر مأساتها هى ومأساة من تحب .

الأب يموت وهو فى أشد حالات الانحلال الخلقى، والابن يرث من أبيه مرضاً تناسلياً، فتفسد حياته وينتهى به الأمر إلى الجنون، وتقبع الأم وحيدة .

آخر المسرحية ، وحيدة إلا من الندم الممض . تعنف نفسها بشدة وتقول : لو أنها سارت فى طريق الثورة حتى غاية الشوط - لو أنها تحلت بالشجاعة ومارست الرفض كاملاً وحتى النهاية ، ماحدث لها ولا لأحبابها ماحدث . ولكنها رضيت بالظلم .

قنعت بأن يعامل المجتمع الرجل المتورط فى الخطأ معاملة التفاضى والرحمة، ويعاقب المرأة التى تقدم على الخطأ ذاته معاملة قاسية لا رحمة فيها .

ولو انصفت الزوجة نفسها وغيرها من النساء، لدعت إلى أن يعامل المجتمع المرأة والرجل على قدم المساواة . فان كانت هناك - فى مجتمع ما - امرأة ساقطة يجب عقابها، فما ذاك إلا لأن هناك - فى المجتمع نفسه - رجلا ساقطا يفلت من العقاب . إن المجتمع الظالم - المجتمع الذى صنعه الرجال لكى يعيشوا فيه على حساب النساء - يتغاض عن المخطئ، ويمسك بتلابيب المخطئة ومن ثم تستقر الجريمة فى أرواح الناس تسكنها كما تسكن الأشباح البيوت المهجورة ، ويسدرون فى خطأ رهيب هو : النظر إلى الفضيلة بمنظارين مختلفين !.

هذا هو جوهر الثورة الكامنة وراء «الأشباح» . وهى قدرة كاسحة ، تهاجم المجتمع من أساسه . وتعرى نفاقه وظلمه، وقد استفزت هذه الثورة الكثيرين للرد والرفض ، ووصف المعاصرون المسرحية بأنها هدامة عديمة الخلق وبلغ من سوء استقبال الناس لها أن نسخا قليلة جدا من العشرة آلاف التى طبعت منها قد بيع، بل لقد تأثرت كذلك باقى مسرحيات ابسن المطبوعة، فقل الإقبال عليها .

غير أن الفنان لم تفارقه شجاعته لم يعد من منتصف الطريق كما فعلت بطلة مسرحيته ، بل أخذت تخرج من قلمه الكاشف المسرحية بعد المسرحية، جعل ينظر فيها جميعا إلى الأفراد

والجماعات ، محددا لنفسه هدفا أسمى يسعى دائما إلى بلوغه وهو : ان على المرء ان يكون ذاته . ان يحقق ذاته . ان لا يسمح لأحد بأن يتسلط عليه ويرسم له نمط حياته بمقتضى مشيئة الأشباح !

ذلك أن أبشع مصير فى عرف ابسن هو أن يفقد المرء روحه ، ويعيش ظلا لغيره .

لهذا يرتعد بطل مسرحية «بيرجنت» – إحدى أعمال ابسن الرمزية – حينما يقال له : لم تكن جسورا فى حياتك، فالآن نصهر روحك فى البوتقة العامة ونلقى بها إلى مادة الخلق الأولى، يرتعد البطل، لأن هذا الموت الذى لا حياة بعده . الموت بلا بعث !

ظل ابسن يكتب حتى أصيب بنزلة فى المخ أفقدته القدرة على تذكر حروف الهجاء غير أنه ابدا لم يتوقف .

لقد انكب على قلمه وأوراقه وراح يعلم نفسه الهجاء من جديد !

الفصل الثالث

شهداء المسرح

شهداء المسرح

فى ورقة قدمتها عن قضايا المسرح السياسى فى مصر، خلال ندوة أقامتها اللجنة المصرية لتضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية فى مايو ١٩٨٧ قلت : عجيب حال المسرحيين فى كل العصور : يتوزعهم كره الحكام لهم ، وتدله الجماهير فى حبهم، يطاردهم الساسة ويحرق الأباطرة بعضهم : أحرق الامبراطور «كاليجولا» فنانا مسرحيا فى داخل أحد المسارح، ثم يجدون من بعد أن لا غنى للدولة عنهم أبدا .

الناس محتاجون إلى الرغيف والمسرح - هكذا وجدت الامبراطورية الرومانية من وجهة نظرها . أما الناس فقد وجدوا فى المسارح آخر معاقل رأى الشعبى الرومانى، الذى حرم حق الإسهام فى مناقشة شئون الوطن، فقام فنانو المسرح - المهرجون والمغنون أساسا، بفضح نفاق الحكام وفسادهم نيابة عن الجماهير.

وظلت الحركة بين المسرح والحكام متوترة دائما، يلهب الفنانون رجال الدولة بالسياسات فيرد بنفى الفنانين أو عقابه عقابهم بدنيا، ثم

لا تلبث الجماهير العارمة أن تطالب بعودة الفنانين إلى موطنهم .
وتنهيار الامبراطورية الرومانية ، ويتشرد فنانون المسرح في
الطرق والمزارع وممرات الجبال، هربا من الخطر المسيحي على
فن المسرح، فيكون من نصيب أفقر الناس وأقلهم حظا من متع
الحياة - المهرجون من جهة وجماهير الفقراء من جهة أخرى - أن
يخفوه بين طيات أرواحهم ، وأن يمدوه بالعون المادي، ويبذلوا من
القليل الذي يملكونه ويغشون عروضه راضين مبتهجين مشجعين
فكان أن انتشرت الفرق الجواله، وحملت بمفردها شعلة المسرح
قرونا طويلة حتى أشرق نور عصر النهضة ، فتضاعف عددهم،
واحتلوا مركزا مرموقا في المسرح الأوروبي، وخرج من صفوفهم
بعض من ألمع فناني المسرح، على رأسهم موليير والممثل الإيطالي
إليندا ديوز .

وحين كانت سلطات عصر النهضة في فرنسا، وانجلترا تحظر
عليهم الأداء بالكلمات لأن هذا حكر للمسارح الرسمية ، ابتكروا
فن التمثيل الصامت، ونوعوا في فنون التمثيل، فأدخلوا البهلوان
والسحرة ونمر الحيوانات وفنون الركوب .

ثم سقط الباستيل، فتلقف فنانون المسرح الشعبي هذا الحدث
الجلل وحيوه بالتعبير الفوري ، كتب أحدهم في باريس مسرحية
من أربعة فصول اسمها : «سقوط الباستيل أو انتصار الحرية»

وعلى الفور استوردت إنجلترا الملكية المسرحية وتهيأت لتقديمها على مسرح كوفنت جاردن، ولكن السلطات صادرتها، فتم إعداد ثان للمسرحية اعتمد فنون السيرك فى الأداء فنجا من غضب السلطات ، وحين قدم إعداد ثالث درامى خالص هذه المرة . ونجح نجاحا مدويا، ألقت السلطات القبض على الممثل الأول - چون بالمر - وسجنته بوصفه وغدا ومتشردا ، جرو على أن ينطق بالكلمة فى مسرح مخصص للموسيقى والرقص . فلما تقدم ممثل آخر ليقوم بدور زميله المسجون انقضت يد السلطة من جديد لتقبض على الممثل المذنب، وتدفع به إلى السجن ، لم يردها عن هذا صيحات الإعجاب التى صاحبت العرض، وإنما أزعجها إزعاجا شديدا أن الممثلين هتفوا فى نهاية العرض ومن أعماق قلوبهم بحياة الفرنسيين ، فردد المتفرجون الهماس بالغ .

ولم يكن هذا شأن المسرح السياسى فى أوروبا وحدها . ففى وطننا العربى استخدم الكُتاب المسرح وسيلة للتهيج السياسى بإلقاء الخطب والقصائد الحماسية، كما فعل «إمام العبد» خلال الفصلين الثالث والرابع من مسرحية «أسكندر فرح» ، «ضحايا الجهل» فاقتحمت الشرطة المسرح وفضوا التمثيل وألقى القبض على الخطيب وصاحب الفرقة، وحرر لهما محضر فى قسم الموسيقى، ومن ثم أصبح وجود أفراد البوليس العلنى والسرى فى

نور المسرح أمرا مقروا .

وفى باقى أجزاء الوطن العربى، تعرض فنانو المسرح للمصادرة والسجن، فى إحدى دول الخليج ألقى القبض على أفراد فرقة مسرحية كاملة وأودعوا جميعا السجن بعد ليلة واحدة من عرض مسرحية وجدت فيها السلطات ما يسىء إليها ، وفى المغرب ممثل اسمه «القرى» اتخذ من فنه سلاحا للتغيير، فأسلمه هذا إلى الاضطهاد والتعذيب والنفى، ثم مات فى ظروف غامضة ، وعرف من بعد باسم «دفين الصحراء» وكانت وفاته مناسبة للحداد العام. هؤلاء جميعا أسميهم «شهداء المسرح» ، وأضع على رأسهم من بين فنانينا العرب أسماء :

عبد القادر علولة، فنان المسرح الشامل الذى اغتالته يد الإرهاب بالجزائر .

منصور محمد ، الذى أعطى حياته لإنشاء مسرح جديد وفقد هذه الحياة فى سبيل الدفاع عن هذا المسرح .

محمود دياب - نجيب سرور ، اللذين ماتا قهرا .

ميخائيل رومان ، الذى مات ضيقا بعد أن شددت السلطات الرقابة على مسرحياته .

وبهؤلاء جميعا افتتح هذا الفصل عن شهداء المسرح خارج بلادنا العربية .

حكاية مهرج

يحكى تاريخ المسرح حكاية طريفة ..

ففى عام ٢٨٧ بعد الميلاد أصدر حاكم إحدى المدن المصرية الخاضعة لسلطان الرومان أوامره باضطهاد المسيحيين الذين يعيشون تحت سلطانه، وكان بين الذين اتهموا باعتناق الدين الجديد رجل محترم يعمل شماسا، ولكنه - على شدة إيمانه - لم يكن يملك العزم ولا الحمية اللتين تؤهلانه للاستشهاد فى سبيل العقيدة . وفكر الرجل كيف ينجو بجلده، دون أن يضحي بدينه، وهدهد التفكير إلى حيلة طريفة .

ذهب إلى مهرج معروف فى المدينة، ورجاه أن يلبس ملابس القسيس، وأن يقدم - منتحلا شخصه - القربان المألوف الذى كان يرفع لآلهة الرومان آنذاك .

ووافق المهرج - واسمه «فيليمون» - من فوره على هذا «التمثيل» الظريف، ووجد فيه فكاهة تلذ له . غير أنه حينما وقف فى مجلس الحاكم . ورأسه منكس . مغطى بقلنسوة . وجد نفسه - عوضا عن أن يقدم القربان - يقول فى رباطة جأش وإيمان : «أنا مسيحي . ولن أقدم للآلهة قربانا» .

ورفع رأسه وهو يقول هذه الكلمات . كى يتبين الناس من حوله أنه ليس القس العاصى الذى يظنون ، بل هو المهرج «فيليمون» معبود الجماهير ، وضج المجلس بالضحك العالى . وظن الحاكم أن مايجرى إنما هو مجرد هذر لا غير ، يقوم به ممثل هازل ، اعتاد أن ينتزع الضحك، انتزاعا من آلاف المعجبين، غير أن فيليمون ظل ساكنا برهة . ثم عاد يقول : «أنا مسيحى، ولن أقدم قربانا فى هذا المكان».

ونظر الحاكم فى عينى المهرج ، فراعه أن يجدهما تلتمعان التماعا هادئا ومتصلا فأحس من فوره ان من يقف أمامه لم يعد ذلك المهرج الذى عرفته المدينة مهذارا وأحبته .

قال الحاكم لجمهرة المواطنين الذين جاؤا يشهدون الحدث . وقد علا فى صوته الغضب : «ياقوم . ماذا تفعل بهذا الرجل ؟ أنقتله من فورنا ، أم نسلمه لعذاب بطيء على الصليب؟»

وصاح الناس فى صوت واحد : «لا . لا تجعلوا بهجة حياتنا يموت بهذه الطريقة .فإننا فى هذه المدينة، نوشك - من شدة الحب - أن نعبده».

ثم اخذ الكل يبكون من فرط الرثاء والخوف . والتفت الحاكم إلى المهرج مرة أخرى وقال : «حقا أن لك قلبا من حجر . إذ تسمع وترى مشهد الحب هذا ، ولايلين له فؤادك . قدم القريان أتوسل

إليك ، وأعد للناس فرحتهم . إن الأعياد على الأبواب . وأنت فيها
تمثل للشعب» .

غير أن فيليمون لم يتزحزح، وإنما أعاد ماقاله فى هدوء
ووثوق.

وللمرة الثالثة رجاء الحاكم قائلاً : « سيحزن الكثيرون لفقدك
لا محالة . وما أشقى أولئك الذين يدخلون المسرح من بعد ،
فيجدونه خلوا منك » ولكن هذا التوسل كله لم يجد فيليمون نفعا .

وسادت الفوضى المكان وجساء وا بالشماس المسكين وألقوه
إلقاء أمام الحاكم وسألوه : لماذا لم يختار لحيلته اللعينة هذه
شخصا لا يأبه له الناس، بدلا من هذا الممثل الذى تتحلق حوله
القلوب؟

ولم يكن مفر من أن يأمر الحاكم – والأسى يعصر قلبه – بأن
يبدأ تعذيب فيليمون . ومن ثم أخذ ثلاثة من الاتباع يلهبون الممثل
بالسياط ،، ومن جديد تعالى هياج الجماهير وصاح الناس
« لا تقتلوا حبيبنا، لا تقتلوه »

ومرة رابعة جعل الحاكم يرجو فيليمون قائلاً : فيليمون . انقذ
نفسك وقدم القربان . أنظر كيف يحزن الناس لمجرد أن موتك
يخطر ببالهم فما أعظم حزنهم من بعد . حينما يرونك على

الصليب بالفعل ، ربما لم يجل بياك - من قبل - ان الناس يحبونك كل هذا الحب ، غير أنك الآن - لفضل الآلهة - ترى بعينيك الدليل فأجبر بخاطر أحبائك وقدم القربان . إنك إن فعلت فسوف تعيد الفرحة إلى قلوب من يأسون الآن لك . ولو قد غيرت رأيك حقا فأذهب من فورى إلى الحمامات بهجة واحتفالا .

ولكن فيليمون لم يغير رأيه قط . وإنما قال مخاطبا الجماهير : « يا أهل بلدى الطيبين . لا تحزنوا لهذه الضربات التى ألقاها الآن . فلا أظنكم نسيتم ضربات أخرى كنت - وأخجلتاه - ألقاها فى المسرح على أيدي زملائى الممثلين . كنتم إذ ذاك تضحكون لهذه الضربات الفكاهية ، غير أن الملائكة كانت تبكى والآن قد صار حقاً وعدلاً ألا ترجع دموعكم كفة الميزان ، فإن فى الكفة المقابلة أفراحا يضىء بها رهط الملائكة، وابتهاجا بخلاص ونجاة روحى .

ولم تجد مع فيليمون أية محاولة من بعد ، فلقى الموت وهو سعيد ، بينما بكاه أهل المدينة وحزنوا، له كما يحزنون لإمبراطور على الشأن .

ما الذى حدث للممثل المهرج فيليمون؟

تقول سجلات التاريخ الدينى - وهى تبرز المعجزة وتشرحها - إن فيليمون سمع صوتاً يأتى من السموات العلا ، فخشع وأمن ، وقدم الروح .

ويقول فيليمون ذاته انه وجد نفسه الحقّة وهو يواجه الموت في موقف بالغ الجلال .

أما أنا فأقول : إن شيئاً آخر قد حدث في نفس فيليمون إلى جوار إيمانه واستعداده للاستشهاد ، لقد قارن بين ما كان يجرى له على المسرح في مشهد مبتدع، وبين ما يجرى له الآن في واقع الحياة ، فشعر بخجل كبير .

تبين أن له دوراً آخر أكبر وأجل من دور المهرج على المسرح يعيش ليصنع ضحكات الناس ويظل دوماً، رهن رغبتهم في الضحك .

اكتشف أنه إنسان له روح وإرادة ؛ قبل ان يكون مهرجاً، ومن ثم كان قراره الصارم : «ليبك عليه احباؤه الآن ما شاءوا، فهم طالما ضحكوا عليه .»

ولينعم هو - مرة واحدة : بحق رفض مشيئة الجماهير!

من يقرأ تاريخ المسرح يجد مثل ذلك العناد والغضب والشعور بالمرّة لدى كبار الممثلين ، المضحكين منهم خاصة .

يقول شكسبير الذي كان ممثلاً ، وممثلاً جوالاً أيضاً، إلى جوار كونه كاتباً وشاعراً :

«وأأسفاه قد رحلت هنا وهناك»

«وعرضت نفسي مهرجا على المسرح»

«وجرحت أعز مشاعري»

«وبعت رخيصة ما هو ثمين»

ويشير شكسبير إلى الجماهير في مسرحياته إشارات بغيضة:
«الوحش ذو الألف رأس» . هكذا يقول في إحداها ، معرضا
بالجماهير، ذلك أن المهرج الناجح يحزن لنجاحه بقدر ما يفرح.
فبقدر ما يضحك الناس له أو عليه ، يكون شعوره بالهوان إنه دائما
أسير رغبات الناس . موكل دائما بإضحاكهم شاء هذا أم أبى .

لهذا نجد المهرج الحق شديد الحزن في جوهرة .

هكذا كان ديبيرو ، الفرنسي في القرن التاسع عشر .

وهكذا نجد شابلين في قرننا العشرين .

ومن ثم يسعى المهرج إلى أن يقدم شيئا آخر غير التهريج،
يحاول به أن ينتقد نفسه من الهوان .

قاوم ديبيرو - طيلة حياته - رغبة ابنه في أن يصبح مهرجا
مثل أبيه، ولم يلن لابن الا وهو على فراش الموت .

إذ ذاك وصف الأب لابنه فن التهريج بقوله : إنه فن مؤلم جدا
وطريف جدا ، يرسم على وجه المهرج المسكين كل ما يدفع بالضحك
إلى حافة البكاء .

أما شابلين فقد قدم سخره اللاذع من المجتمع من أول لقطاته القصيرة، إلى أفلام شديدة الانتقاد مثل «مسيو فردو» ولم يبال أن يوغر هذا السخر صدور أعدائه عليه ، حتى تجمعوا وطردوه .

وقدم الريحانى فرقة مسرحية جادة . حاول بها ان يدفع عن نفسه لقب المهرج ويزيح قناعه «كشكش بك» فجرت الفرقة عليه الإفلاس ، ولم تنجح مسرحية كوميدية مرة اسمها «الجنية المصرى» قدمها من بعد ، الا فى إغضب الرقيب وصرف جماهير المتفرجين .

أما فيليمون المسكين، فلم يجد مايقدمه - انتقاما ممن كانوا يضحكون منه - سوى روحه ، فبذلها فى سعادة وإصرار !

شاعر الصمت العظيم

كان نابليون راكبا عربته الإمبراطورية، وهي متجهة به إلى «سان كلو» على الطريق إلى باريس .

وكان الإمبراطور - كعادته - كتلة من النشاط والتوقد لا تهدأ .
مد بصره إلى الطريق فإذا به يرى ممثلا شاباً ، بادي الفقر، يجر قدميه جراً على الطريق الطويل إلى عاصمة الإمبراطور .

وأوقف نابليون عربته - بلا تردد - وطلب إلى الممثل الشاب أن يركب معه، لم يكن غريباً على القائد الكبير أن يفعل ، فقد كان يجمع إلى مزاياه العسكرية العديدة، حبا شديداً للمسرح والمسرحيين .

ولكن نابليون لم يكتف بأن يلتقط ممثلاً جوالاً فقيراً من الطريق، ويركبه عربة الإمبراطور . بل إنه مضى إلى سؤال الممثل الشاب عن أحوال المسرح في فرنسا، ثم فاجأه بقوله : «مارأيك في كبار كتاب المسرح في فرنسا اليوم؟» .

وتردد الشاب ملياً، وتلعثم، وهو خجول، منطو على نفسه

بطبيعته، ولكن الامبراطور ألح . ولم يجد الشاب بدا من أن يدلى برأيه، قال ببساطة، ووضوح، فجاء كقنبلة انفجرت على غير ميعاد قال : «ياصاحب الجلالة : إن فى مقدور هؤلاء السادة أن يكونوا أكبر بكثير مما هم الآن . لو أنهم تركوا كتابة المأسى، وقنعوا بخلق المسرحيات الصامته !»

ولم يكن الشاب يعبر - بهذا الرد الذكى - عن سخطه على التراجيديات فى عصره وحسب بل كان - أيضا - يظهر غرامه بفن التمثيل الصامت، الذى قدر له أن يبلغ فيه مجدا كبيرا، جعله واحدا من أعظم من اشتغلوا بذلك الفن الصعب على مدى قرون كاملة .

كان اسم هذا الممثل الشاب الفقير : جان جسبار دى بيرو، وقد لقبه نقاد الفن وهواته فيما بعد باسم : «شاعر الكلمة الصامته».



حياة دى بيرو قطعة من الشعر العذب المؤلم، كأنما هى ذاتها واحدة من مسرحياته الصامته التى برع فى أدائها كل ليلة على مسرح، : «فينامبول»^(١) الصغير فى «بولفار دى تامبل» بباريس.

(١) أى مسرح البهلوانات

ولد فى إقليم بوهيميا، فى ألمانيا، عام ١٧٩٦ أبوه جندى فى الجيش، كان له بنتان جميلتان، وثلاثة أولاد، بينهم جان - جسبار. وحين بلغ جان - جسبار عامه السابع سمع أبوه أن قريبا له فى فرنسا قد مات وترك له عذبة، فحزم متاعه القليل، وجمع أولاده، وولى وجهه شطر فرنسا سعيا وراء المال .

وكان على الجميع ان يلتقطوا رزقهم على الطريق الطويل من بوهيميا إلى «إميان» فى فرنسا، فحول الأب أبنائه إلى بهلوانات يسكرون على الحبل، ويقدمون عرضوهم فى الأسواق والنواصى والأماكن العامة ، وتفوق أربعة من الأبناء - البنتان والولدان - فى هذا الفن المجهد، بينما قعد بجان - جسبار عجز واضح فيه، فلا هو مهيا بدنيا لهذا المجهود الشاق، ولا روحه العذبة الرقيقة تسمح له بأن يقبل على فن غليظ - بالنسبة له - لا يستطيع أن يحبه .

وكان أن أصبح الفتى الصغير هدفا مشروعا لنكات أفراد أسرته وسخرياتهم ثم أصبح دوره التقليدى فى العروض أن يكون المسخة العاجز ، الذى يحاول فيقع، وقد يجرح، فلا يثير عجزه هذا إلا ضحكات الاستهزاء والشماتة من جمهور غليظ الحس .

وهكذا دخل جان - جسبار عالم المهرج الفسيح، ذلك الإنسان الغريب الذى يضع الأصباغ على وجهه ، ويلبس رداء المهنة الكثير الألوان ليضحك الناس وهو - إن كان فى رقة جان - جسبار - ينزف الدم فى داخل روحه.

★★★

وصلت الفرقة الصغيرة الباحثة عن المال إلى «اميان» أخيراً، وكانت مفاجأة غير سارة في انتظار الأب الهمام . ما كان يظنه عزبة فسيحة تقلص حتى أصبح نصف فدان ! وباليته كان خالصاً للزراعة ، بل كانت الاشواك والأعشاب تملأ جنباته، بلا ندم، وبغير عزم على الانتقال ! أما البيت الذى طالما تخيله منيفاً، فكان مجرد كوخ حقير لا أكثر ولا أقل ..!

وباع الأب الميراث بالثمن البخس ، وعاد يحمل متاعه وأسرته ليلقى مصيراً كان - كأرضه التى تخلص منها لتوه - مليئاً بالاشواك.

والاشواك تدمى الاقدام دائماً . ويزيد النزيف اذا طال الطريق، وتحالف معه زمهرير الشتاء فى أوروبا . زمهرير لا تفاهم معه ولا رحمة له . فاشترى الأب حصاناً هزيلًا، ووضع أسرته فى سلال حملها الحصان الهزيل، وسار الجميع يقدمون فنهم من قرية إلى قرية ومن بلدة إلى بلدة : البنتان المليحتان تمشيان على الحبل، والولدان والأب يقدمون لعبة القفز فى الهواء تارة، وتارة أخرى يكونون التشغيل المعروف «بالهرم» ويقدمونه وهم يزحفون على السلك المشدود .

أما المسكين جان - جسيبار ، فقد ظل دوره أن يحاول ويفشل ويتعثر ثم لا يكون نصيبه الا الهزء والخزى والضحك الشامت من الجمهور .

طالت أسفار الجماعة من بلد إلى بلد عبر أوروبا بأسرها،
ووصلت بهم رحلاتهم إلى استانبول حيث قدمت الفرقة ألعابها أمام
حريم السلطان، وتسلق جان - جسبار درجات السلم كي يلقي
نظرة على شاغلات الحرملك من الحصان وهي نظرة عقابها
الوحيد هو الموت، ولكن الفنان الشاب اختلسها وافلت من العقاب !
ومن تركيا إلى ألمانيا ، ومن ألمانيا إلى فرنسا، وفي باريس
ألقت الفرقة عصا التسيار . وأن لها أن تفعل ، فقد طال تشردها ،
ومات الحصان الذى كان يحملها ويحمل همومها معا .

وفي باريس تعدلت أحوال الفرقة بعض الشيء فقد استراحت
من التجوال واستطاعت أن تلتقط رزقها بمشقة أقل، ولكن جان -
جسبار ظل على شقائه المعتاد، فبينما كان شقيقاه وشقيقتاه
يحصلون على ملابس أنيقة، وطعام طيب ، ويتخذون لأنفسهم
أسماء مسرحية يطبعونها على الاعلانات، كان الفنان المضطهد
سوء الملبس، قليل الطعام، منزويا، ضحية لما يتورط فيه من
عثرات، وما يجلبه عليه الغير من سخط بسبب أخطائهم .

هذا ما حدث ذات مرة حين كانت الفرقة تقدم نمر «الهرم
المصرى» فقد اختار البهلوانان اللذان يكونان قاعدة الهرم فى تلك
المناسبة أن يسكرا حتى يفقدا التوازن، فلما شكل الهرم، ولم يبق
الا أن يتسلقه جان - جسبار ليكون قمته، اختل توازن القاعدة
فجأة ، فهوى الفنان المسكين إلى الأرض ، وسالت منه الدماء .

وتعالت الصيحات من المتفرجين، وهم يظنون أن هذا جزء من النمرة، فكان ذلك الضحك عزاء جان - جسبار الوحيد من مهانته والجراح !

وجاء اليوم الذى ضج فيه جان - جسبار من وضعه هذا المهين: أن يبقى دائما فى المحل الثانى بعد إخوته، ولأمل فى تقدم أو إرتقاء فسعى حتى حصل على عمل فى مسرح صغير مغمور، هو «مسرح البهلوانات» الذى تقدمت الإشارة إليه، وكان فى السابق مقرا لفرقة من الكلاب المدربة على العروض المسرحية، وأصبح الآن يعرض مسرحيات البانتوميم البهلوانى ، أى الذى يجمع بين التمثيل الصامت، وعروض البهلوان الراقصة .

ولم تحسن هذه النقلة من أحوال جان - جسبار فقد ظل العمل شاقا، والأجر قليلا، وضوء الشهرة منه بعيدا، إلى أن جاءه ذات يوم صديق يعمل معه بالفرقة، يبدو أنه حدس شيئا مما يدور فى نفس جان - جسبار من أمل، ومايعمرها من موهبة، فعرض عليه أن يقوم بدوره فى المسرحية المعروضة - دور «أرليكان» ، البهلوان الذى يتمتع بالبطولة فى كل عرض . وأقرضه الزميل - وكان اسمه فيلكس - ملابس الدور .

وفجأة وجد دى بيرو نفسه فى دور ارليكان ، وانتزع إعجاب الجمهور بتمثيله، وإن كان الناس قد ظنوا إنهم إنما يشاهدون

حبيبهم المؤلف فيلكس . ومع هذا ، فلم يرض دى بيرو عن نفسه ، ولم يشعر أن هذا التمثيل بالنيابة ، قد حل مشكلته حلا مرضيا ، وظل اليأس يعتصر فؤاده ، وشبح الفشل يلاحقه ، حتى فكر جديا فى الانتحار .

كان اذ ذاك جالسا فى مقهى بشارع «أوزور» . وكان الوقت مساء ، والمقهى ليلتها عامر بجماعة من معلمى لعبة الشيش ولعبة المصارعة بالرفس - لعبة فرنسية خالصة - وبعض من الكتاب ومؤلفى الأغاني والصحفيين .

كان الجميع يتحدثون عن الممثل الفرنسى المشهور «تالما» ، الذى مات مؤخرا ، ويظهرون أعجابهم الخالص بفنه وأعماله .

وكان فرانسوا جوزيف تالما «١٧٦٣ - ١٨٢٦» يستحق عن جدارة كل ماوجه إليه من تحية وتقدير فى حياته وبعد الممات . كان الملوك يعشقون فنه ، و«يشرفونه» بأن يطلبوا إليه التمثيل أمامهم . أما هو فكان صديقا للثوار ، وكان هؤلاء يفخرون بأنه صديق لهم .

وكان أول دور ظهر فيه تالما عام ١٧٨٧ فى مسرحية «محمد» لفولتير . وكان من بين شهود فنه فيما بعد الملك التمس لويس السادس عشر وذلك رغم أن تالما كان ظاهر العداء للملكية ، وصديقا حميما لكل من دانتون وديمولان من أبطال الثورة الفرنسية الوشيكة الوقوع .

وفي عام ١٧٨٩ مثل تالما دورا فى مسرحية «شارل التاسع»
وهي معادية للملكية، وألقى خلالها خطابا ملتهبا تنبأ فيه بسقوط
الپاستيل، فكان ميرابو على رأس التصفيق العاصف الذى حيا
خطاب تالما .

وأحدث الخطاب ضجة كبرى ، وأدى إلى خروج تالما من
المسرح القومى ولما قامت الثورة عاون دانتون وديمولان الممثل
الكبير على إنشاء «مسرح الجمهورية» حيث واصل تالما السير فى
مجراه الفنى العاصف والحاقل .

ومن بعد ، حول نابليون هذه الفرقة إلى الكوميدى فرانسيز
الجديدة وجعل تالما على رأسها ، وكان الامبراطور من أشد
المعجبين بفن تالما، وكان يصحبه فى أسفاره، ليمثل أمام الملوك ،
وفى عام ١٨٠٨ أخذه إلى بلدة « أيرفورت » ، حيث مثل مسرحية
«موت قيصر» ، أمام خمسة من الرعوس المتوجة ١

هذا هو تالما الذى سمع جان - جسبار دى بيرو، الألسنة تلهج
بمدحه ، فى تلك الليلة الحاسمة فى تاريخ الفنان الشاب .

تبين ، وهو ينصت لذلك المديح المتدفق عظمة الفنان الشاب
الموهوب، وقدرته على أن يكسب لنفسه قلوب الناس، ويشق طريقا
واسعا إلى حسن الابدوة فى الحياة والممات .

والى على نفسه - آنذاك - أن يصبح تالما شارع دى تامبل ،
الذى يقع فيه مسرحه .

إن تكن الظروف قد شاءت أن يقع له دور المهرج أريكان
فى مسرحيات بانتوميم بهلوانى راقص، فسيجعل. هو من هذا
الدور شيئا عظيما حقا، سيجعل من صمته كلاما لا تلحقه بلاغة،
وسيصب فى الدور كل ما اعتمل فى نفسه طوال سنوات الشقاء
من رغبات: من ألم، من حسرة، ومن حب أيضا.. فرغم أوجاعه
الكثيرة كان دى بيرو يحب الناس حواليه، يحب جمهوره الصغير
الذى يلقاه كل يوم جمهور فقير من عمال الضواحي.. هو دنيا
قائمة بذاتها. جمهور صاخب ، ذكى، نشط، شاحب الوجوه، ملتمع
العيون، يتمتع بموهبة اللسان السليط، يتحدث أفراده دائما فى
نفس واحد، ويضيفون الإشارة بالأيدى إلى لغة الكلام .

يتحدثون دائما بأعلى صوت . ويأكلون دائما، وجميعا ، ما
يجلبونه معهم من الفطائر، والرقاق، أو يقضمون التفاح ويشربون
الليمونادة، أو الشعير المسكر، يشترونها من باعة لها يجوسون
خلال مقاعد المسرح الخشبية، وهم ينادون على بضاعتهم كأنما
الضجة تحتل المزيد !

كان دور المهرج البهلوان قبل دى بيرو يتمثل فى شخصية

«جيل» أو بييرو التقليدية: شاب سييء الحظ دائما، واضح السذاجة والغباء، قليل الحظ من اللباقة وهو لهذا إضحوكة الجميع، وضحية الظروف باستمرار .

وتسلم دى بييرو هذه الشخصية التقليدية ، فاحتفظ لها بالرداء التقليدى : السترة البيضاء الواسعة ذات الأكمام الطويلة، والياقة الكبيرة المكشكشة ، والقبعة الضخمة ذات الحافة الطرية، تنحدر حول الوجه المطفى بالأبيض.

ولكن دى بييرو استخدم قدرته الفذة على التعبير الصامت فى تأكيد الجوانب النفسية المتعارضة التى تكمن فى الشخصية : السذاجة ، الفرح الطفولى، اليأس المفاجيء، والتصرفات الخرقاء، واتخذ منها جميعا وسيلة للتعليق الساخر على معاييب البشر .

وسرعان ما أصبح بييرو التقليدى فرنسيا، بل باريسيا له وجود مستقل عن أصوله الإيطالية، ولم تبق له من سماته النفسية إلا ذلك الغباء الراسخ، الذى يحبب فيه الناس مع ذلك . أما مظهره الخارجى فقد ظل كما هو .

فكأن دى بييرو قد خلق شخصية جديدة وضربها فى داخل الإطار القديم . شخصية تعبر عنه هو، أولا، بوصفه فنانا فقيرا معذبا ، سييء الحظ ، وتعبر عن جمهوره الشعبى اليقظ، المتحفر، الراغب فى أن يرى نفسه وواقعه على المسرح .

وقد جعل دى بيرو من شخصية بييرو كما رآها، تجسيدا فعليا للشعب الفرنسى آنذاك، جعل بييرو يبدو فرحا تارة وحزينا تارة أخرى . صورته مريضا مرة ومتمتعا بالعافية ثانية قدمه ضاربا ومضروبا ، رسمه موسيقيا وشاعرا ومغفلا فقيرا دائما كما أن الشعب فقير .

وكان جمهوره يشعر بالحق والاستهزاء نحو النساء المترفات، والأبطال الوسيمين والعشاق المتحرقين والازواج الغيورين، الذين تزدهم بهم جميعا الكوميديا المتكلمة ، هؤلاء فى نظر الشعب يعيشون فى عالم مصطنع عالم خاص بهم لم يعرف الجوع ولا المرض . لم يخبر التشرد ، والحرمان الممض، الذى لا يكفيه ما فى الحياة من قيود أصيلة فيبتكر من عنده قيودا يكبل بها المزيد من حواس الإنسان ورغباته وقدراته على الانطلاق .

وكان هذا الجمهور يطالب بكوميديا أخرى، تقضح هذا الزيف، وتخطب مايعتمل فى أعماق أعماقه من احتجاج عليه ورغبة فى نضجه والتتديد به . ووجد ذلك الجمهور فى فن دى بيرو الصامت ما يطلب تماما .

ها هو ذا فنان قد كوته الحياة بنيران هادئة، حتى نضج لحمه تماما، وأصبح جاهزا للأكل! ها هو ذا رجل طحنته الأيام حتى انطحن، وقربته من واقع الناس حتى أصبح هو الناس. ها هو ذا

عبقري نعى الكلمات جانباً ، لأن ما فى قلبه من هم وحب أكبر من كل الكلمات : ها هو ذا فنان يتحدث إليهم من أعماق صمته يسخر من أعدائهم. ويريت على قلوبهم الموجهة، ويقدم لهم صوراً من أنفسهم على المسرح، فى حنان، وحب، ونقد يكشف المعاييب ولا يشمت فيها .

وفى مسرحية وراء مسرحية، قدم دى بيرو طوائف الشعب المختلفة : الطباخ والزبال والسقاء وبائع الفحم وصانع الأحذية فغرف الناس فى مصائر هؤلاء مصيرهم هم، ورأوا أنفسهم فيما يجرى لهذه الشخصيات على المسرح من فرح وغم .



كان مسرح « فينامبول » الذى جعل دى بيرو بيته الدائم عشرين عاماً متصلة، هزيل المظهر من الخارج والداخل معاً، وأجهته ضيقة، تضيئها أربعة فوانيس ، تلقى بضوئها القليل على المتفرجين المتحمسين ، البرمين بطول الانتظار.

فاذا ما دخل هؤلاء أخيراً، سرعان ما ملأوا المقاعد الخشبية فى القاعة ، وزحفوا حتى احتلوا أعلى المسرح، وكان المسرح من الصغر بحيث يلتحم فيه كل شىء بكل شىء : الخشبة بالقاعة، والممثل بالمتفرج، وكان أدق ما يظهر على وجه دى بيرو العظيم من خلجات مرثيا ومفهوما فوراً من قبل جمهوره، هنا كان يحدث ذلك

الالتحام الثمين، بين الفنان وجمهوره، الذى يجعل من العرض المسرحى وحدة واحدة ، شيئاً روحياً ، يخاطب الاعماق، أشبه ما يكون بالصلاة .

لا عجب أن كان صمت مفاجئ يرين على المسرح حالما ترتفع الستار ، صمت يوشك أن يكون دينياً، إذ يأخذ دى بيرو يخلق (١) نوره من جديد وانظار جمهوره الواله، مربوطة إلى كل حركة من حركاته لم يكن يعمد إلى المبالغة فى الحركة، لم يتثن ويتكوم ويتكور، لم يكن يظهر عليه أثر للمجهود وهو يؤدى كان يعتمد على تعبيرات وجهه أساساً، وكان جمهوره - من فرط تعلقهم به - كأنما هم يسمعون منه كلمات لاتصدر بها أصوات .

وكان لهذا المسرح الضيق، الهزيل قلة من البناوير الصغيرة يشغلها المشاهير وكبار شخصيات الأدب والفن من أمثال: بلزاك وجورج صاند، وتيوفيل جوتييه، الناقد المسرحى .

ولكن : ياويل أى من هؤلاء أو من غيرهم ممن يميزون أنفسهم بالملبس الفاخر، أو السلوك المتحضر، أو يرفعون المنظار المقرب ويجلبونه فى القاعة وشاغلها . فستحييهم أصوات الاستهزاء من كل مكان : نباح الكلاب وعواء القطط وصيحات التحقير «الذى لا يتردد ولا يوقر ولا يرحم !».

★★★

(١) مع أمثال هذا الفنان العظيم ، لا نقول «يمثل» ، بل «يخلق» الدور خلقاً .

كان على دى بيرو العظيم أن يقدم خمس حفلات فى الليلة ،
وتسعا فى يوم الأحد يتقاضى لقاءها خمسة وثلاثين فرنكا فى
الأسبوع !

كان هذا أحد شروط العقد الجائر الذى وقعه الفنان مع
صاحب المسرح المسمى برتران ، وكان برتران هذا - فيما تقول
إحدى الروايات - حوزيا . اختلف ذات مرة مع «مدام ساكى» ،
وهى اذ ذاك بهلوانة مشهورة من بهلوانات المشى على الحبل،
وصاحبة مسرح اختلف حول الأجرة، فأقسم أن ينتقم منها، بفتح
مسرح ينافسها .

وجمع برتران ماله ومال صديق له كان يعمل بإصلاح المظلات،
وتملكا مسرح «الكلاب المدربة» وأسمياه مسرح «فينامبول»
واستأجر دى بيرو ليلعب عليه .

كان على الفنان أن يلعب كل الأدوار أن يرقص فى عروض
الباليه، وعروض الترفيه، والباننوميم، وسائر مايقدم من عروض
وأن يدفع غرامات فى حالة التأخر، أو عدم الظهور فى العروض
والتدريبات، وان يقبل العمل فى الظروف المتاحة من نواحي
الاضاعة والتدفة، والملابس، وأن يحضر إلى المسرح يوميا ولو لم
يكن مشاركا فى العروض، وأن يحصل على اذن كتابى اذا أراد
أن يغادر باريس لأى سبب من الأسباب، وأن يورد اغطيته الشخصية

وجواريه، وأحذيته، وقفازاته ، والطلاء الأحمر، الذى يحتاجه، فاذا ما احترق المسرح، أو مرض دى بيرو، كان لصاحب المسرح الحق فى تأجيل تنفيذ العقد، وعدم دفع المرتب إلى أجل غير مسمى .

ومن يقرأ كلمتى الاضاعة والتدفئة يظن أن لهما مدلولاً حقيقياً، والواقع أن غرفة اللبس الخاصة بالفنان كانت سيئة الاضاعة ورطبة إلى حد أن نبات «عيش الغراب» - الذى يهوى الرطوبة والظلام - كان ينمو بها ! ولما أقام دى بيرو دعوى على برتران طالبا تحسين حالة الغرفة، كسب الدعوى، بعد ما تحقق القضاء من أن عيش الغراب ينمو فى الغرفة فعلا !



ورغم هذه الشروط الوحشية، ظل دى بيرو مخلصا للبيت المسرحى الذى شهد ميلاده وتفتحته ومجده، والذى جعل هو منه ملتقى للطبقات العاملة ولصفوة الصفوة بين مثقفى باريس .

كتبت جورج صاند فى مذكراتها تقول : «لم أر فى حياتى فنانا أكثر منه جدية، ولا أكبر أمانة، ولا أقرب إلى الدين فى تناوله للفن كان يعشق فنه عشقا مبرحا، ويتحدث عنه كأمر مهم للغاية، بينما يذكر نفسه بكل تواضع. وكان دائم الدراسة لفنه، لم يكن يؤرقه قط ما اذا كانت خبايا التعبير بلامح الوجه وأصالته فى التكوين مقدرة من زملائه الفنانين .. كان يعمل كى يرضى نفسه أولا،

ويجسد خياله، وهذا الخيال الذى يبدو تلقائياً، كان حصيلة دراسة مسبقة، يقوم بها بكل عناية .

وكتب جول جانان ، الناقد المسرحى الذى وقع فى غرام دى بيرو، وألف عنه واحدة من أولى الدراسات يقول : بالمتعة من يشاهده بشفتيه المزمومتين ، وابتسامته الساخرة ، وموقفه المتردد، وهيئته التى يبرع فى أن يضيف عليها الغباء اللذيذ بالمتعة من يراه والمطر يغمره وهو يرفع رأسه للعاصفة، أنه لجدير بالإعجاب ، ما من فنان قبله استطاع أن يمثل فى مسرحية بهذا القدر^(١) من التعقيد فأظهر هذا القدر من النشاط والصبر وراحة البال ، والروح الراضية . رغم العقبات الكثيرة كان عفيفاً وأصيلاً. وفى العالم المستهلك الذى اختاره لفنه كان جديداً فى كل شىء... المجد له، ذلك الذى جعل القيد^(٢) رسالة وفناً .

★ ★ ★

وحان وقت الوداع، أخذ الروماتيزم والربو ينخران فى جسده، ويجبرانه - بين الحين والحين - على أن يغيب عن مسرحه وجمهوره .

وذات مرة، عاد إلى المسرح بعد فترة مرض ، ليقدم مسرحيته

(١) مسرحية : «أرليكان والبيضة الذهبية» وفيها مزاجية بين فنى البانتوميم الانجليزى والفرنسى.

(٢) يقصد التعبير الصامت - التمثيل بلا كلام.

الأثيرة إليه : «عرس بيرو» ، فكانت هذه هي المرة الأخيرة . كتب «شامفليرى» ، الذى ألف بعضا من مسرحياته ، يصف هذه الحفلة «اليتيمة» فقال :

«رفعت الستار ببطء وظهر دى بيرو فى ردائه الأبيض، وفى ذراعه فتاة جميلة، وفى عروة سترته طاقة من الزهور، فهو اذا ذاك عريس .

«من العسير أن أصور الحماس الذى قوبل به كان هستيريا، أربعمئة وجه اضاءتها الفرحة، ثمانمئة عين تلتهم المسرحية، أربعمئة فم زارت تقول : برافو . ومن كانوا بالباب - لم يستطيعوا الدخول - هتفوا هم الآخرون ..

«وببساطة ، وضع دى بيرو يده على قلبه تحت طاقة الزهور، وتحدرت دمة على وجهه ، فوق الدقيق الأبيض الذى كسا وجهه . وكان المفروض فى بداية البانتوميم، أن يتجمع فريق من الفلاحين والفلاحات على المسرح ، وتعزف الأوركسترا لحن الرقص، وكان دى بيرو - فى العادة - يقدم واحدة من رقصاته الغريبة التى مات سرها بموته، غير أنه كان فى هذه المرة متأثرا بما يفوق المألوف، كان الفرع يغمر قلبه هو الآخر فلم يرقص .

«وصاح صوت خشن من القاعة : الرقصة !»

«وأجابه المسرح كله : لا ، لا»

«ذلك أنه، حتى الجماهير الخشنة لها لحظات من الحس الفائق
الارهاف. لقد قدرت تأثر الممثل الكوميدي العظيم واحترامه» .

«وحوالى منتصف الليل» اجتمعت طائفة كبيرة من الناس عند
باب الممثلين ، وخرج دى بيرو، كان لايزال محتفظا بطاقة الزهور
التي تصوره كعريس، احتفظ بها كأنما بإلهام، وهتف ألف من
الناس: «عاش دى بيرو» ولكن الفنان خرج من لدنهم ليموت بعد
أيام .

مات وياقة العرس فى يده .. كأنما قد تزوج الموت !

★ ★ ★

إذا ذكرنا اليوم شارلى شابلين العظيم، وغيره من الفاتحين فى
حقل الكوميديا ، فقد وجب علينا أن نذكر دينهم الكبير للرائد جان
- جسبار دى بيرو . أول من جعل المهرج إنسانا ، وعبر بالصمت
عن الحب والحزن فأحسن التعبير .

البحث عن « وليم » خلف « شكسبير »

قال عنه مارك توين : « هو والشيطان أعظم المجهولين . أشهر الضائعين من الناس في خضم التاريخ » . يشير بهذا إلى قلة مانعرف عن شكسبير .

تصوروا شكسبير تائها، ضائعا ، لا ملف له ولا هوية، ولا تجارب تكفى لكتابة مقال عنه قصير .

كانت هذه حاله حين ترك ستراتفورد وراءه، واتجه إلى لندن ليشق طريقه وسط الزحام، وراءه زوجة تكبره بثمانية أعوام، تزوجها على عجل ليدراً فضيحة ، وانجب منها بنتين وولدا كان لابد أن يعولهم وعليه عبء أسرة أخنى عليها الدهر كان حتما أن يعيد لها بعض المكانة التي فقدتها .

وهو لا ثقافة له، ولا تعليم ولا موهبة إلا ما يحس به يتقلب في أعماقه من رغبة في الدخول ضمن زمرة الممثلين .

ولكنه يعرف أنه سيكون أكثر من ممثل بل أكبر من مجرد كاتب مسرحى . يعرف أنه قادر على أن يكون شاعرا . وهذه مكانة كانت على أيامه تفضل كاتب المسرح بكثير .

ويصل لندن وقد بلغ الواحد والعشرين، فارق كبير بين ما كان
يؤمل فيه وبين ما وجدته فعلا ، واضطر إليه .

أصبح ولیم ممثلا .

ولو صدقت الروايات فقد دخل زمرة الممثلين عن طريق النبلاء
من المتفرجين ، يحرس جيادهم ويرعاها لقاء أجر منه يعيش ،
« عار فوق عار » .

« وحين يسوء حظي ويناصبني الناس العدا » .

« وحيدا، وحيدا أرثي لحالي إذ أنا طريد » .

« وأتعب السماء الصماء بصراخ لا جدوى منه، وأتأمل نفسي
وألعن هذا المصير » .

ويكتب ولیم للمسرح وتنتج كتاباته ، فيصب روبرت جرین،
ألفاظ العار صبا فوق رأس شكسبير حسدا، وحنقا، لأن الممثل من
ستراتفورد، ذلك الجاهل الذي لا ثقافة له ولا تعليم، قد تفوق على
أمثاله من كتاب المسرح ، من خريجي الجامعة وأذكيائها .

« غراب أندس بيننا، مزينا نفسه بريشات انتزعها منا، له قلب
النمر، وهيئة الممثل، يظن أنه قادر على كتابة الفخيم من الشعر
المرسل قدرة الأفضل فينا . ولما كان يؤدي كل ما يطلب إليه من
عمل، فقد ظن نفسه كاتب البلد دون منازع » .

كتب جرّين هذا من فراش الموت وكان فيما كتب أكثر من
مطعن في شكسبير :

غراب أندس بيتنا
ريشات انتزعها منا

ممثّل ..

يؤدى كل ما يطلب إليه من عمل .

فراح وليم يتمنى لو كانت حاله غير الحال :

لقد كنت كمثّل من كان في الحياة أكبر رجاء . لى مثل قسمات
وجهه ويحوطنى ما يحوطه من أصدقاء .

ها أنذا أطمع فى فن هذا الرجل ، وأتمنى ما للآخر من باع ،
أما أكثر مايلذ لى من أشياء فأنا به غير قانع .

يطمع فى فن غيرهه - مارلو؟ جرّين؟ هذا الرجل الذى خلق دنيا
بذاتها من الناس والأحداث ، يطمع فى فن غيرهه ويتمنى ماغيره
من باع - أى فن يثبت لفنه، وأى باع أطول من باعه ؟
ثم - الموت .

ما خطب الموت ينهش الواحد بعد الآخر من كتاب المسرح . -
جرّين واستون ، كيد ، بيل ، ومارلو ؟

إن يكن هؤلاء منافسين له، فهم فى الوقت ذاته شعراء وكتاب مثله، وهو يعد موتهم يفتقدهم ، وخاصة مارلو، أقوى منافسيه :
« أيها الراعى الإراحل، الآن أتبين قولك الحكيم القادر » .
ولكن ذكرى الالهانة الممضة التى وجهها إليه جرين لاتزال تخز قلبه انها عنده :

الجرح الغائر الذى حفرتة الفضيحة السوقية فى جبهتى .
ويقوم برحلة فى الاقاليم عام ١٥٩٤ ، بعد عامين من هجوم جرين عليه، رحلة تمثيل جواله فتعوده بهذه المناسبة ذكريات مرة يدور أكثرها مرارة حول مهنة الممثل التى اتخذها لنفسه :
وأسفا ! من حق أنى جلت هنا وهناك وفضحت نفسى وجعلت منها اضحوكة للناس على المسرح .
وجرحت فى ذاتى أقدم العواطف ، وبعث رخيصة كل ما هو ثمين ..

كانت هذه سنوات عجافا بالنسبة لوليم، ثلاث سنوات من عام ١٥٥٢ - ١٥٥٤ فى العامين الأولين اجتاحت الطاعون لندن، وأدى إلى اغلاق المسارح معظم الوقت فتشرد الممثلون ، وفقدوا معاشهم، أو كادوا ومنهم من باع ملابسهم وانحلت فرق تمثيلية وجابت أخرى الاقاليم وعادت وهى لا تملك إلا الافلاس !

ومات زملاء شكسبير ومنافسوه من شعراء وكتاب - كما تقدم -
- فهل من الشطط أن نقول إنه - إلى جوار الأسى عليهم - قد أخذ
يقلق على حياته هو ؟

حينما كان طفلا ذا ثلاثة أشهر اجتاح ستراتفورد وباء
الطاعون كذلك، وحصد من سكانها مائتين وسبعة وثلاثين في
خمسة أشهر .

وكان ولیم قد حل ضيفا عزيزا على أسرته بعد وفاة شقيقتين
له هما على التوالي : جون ومارجريت . فتعلقت أنظار الأسرة
بولیم وحرصت كل الحرص على حياته .

فلعله تذكر ماقالته له أمه - لاریب - وهو صغير عن الطاعون
الذى تهدده حياته وهو لما يزل فى البداية .

ومن ثم تتردد فى السنويات نغمات بذاتها، لا تتغير كثيرا :
الحزن ، الخوف ، انعدام الضمان ، القلق ، الغضب لسوء الحال ،
وتعنت الزمان ، والأسى الممض على ما فات :

« حين أدعو إلى قاعات الفكر الصامت العذب » .

« ذكريات أحداث مضت ، أزفر أسفا لضیاع كثير مما رجوت
وأبكى من جديد أحزاني القديمة » .

« اذ ذاك تفرق عینی الدموع ، وإن لم تعد البكاء ، حزنا على
عزيز فى الأصدقاء غيبه لیل الموت الأبدى » .

لهذا سعى وليم إلى راع يرى فنه ويقدم له العون ، فتعرف إلى الشاب الجميل الذى قدر له أن يصبح فيما بعد صديقا لوليم ، إلى جور كونه راعيا لفنه، وهو ايرل اوف سوثهامبتون .

والفتى جميل ومخنث، له علاقات بالرجال والنساء معا ، وقد اتهم فيه وليم ولكن من يقرأ السنوتات قراءة تدقيق يدعشه إلى أى حد كانت العلاقة بين الاثنين ابعد ماتكون عن الانشغال الجنسى الشاذ .

كانت حافلة بالصراع والمرارة والألم والذلة، من جانب وليم بينما سوثهامبتون فى الجانب الآخر يتصرف فى محسوبه كأنه بعض متاعه - يسرق حبيبته، ولا يأبه لعواطفه ويدعه ينتظر الساعات الطوال، وهو - أى وليم - لايعرف ماذا يراد له أن يفعل، وأى خدمات بالضبط ينتظرها منه ولى نعمته :

« مادت عبدك، فماذا بوسعى أن أفعل الا أن أنتظر حتى تحدد لى مواعيد خدمتك ؟ ليس عندى ماأشغل به وقتى ولا خدمات لدى أؤديها حتى يأتينى أمرك .

ويخطف سوثهامبتون حبيبة وليم السيدة السمراء التى لم يتعرف على كنهها أحد، فلا يملك الشاعر إلا هذا الاحتجاج الدفين، يلوم به صديقه فى صورة مدح له واعزاز :

« خذ كل حب لى، خذه جميعا »

فهل كسبت شيئاً لم يكن لك من قبل؟ لن تكسب ، يا حبي ، حبا
تسميه خالصا فكل حبي كان لك، قبل أن تأخذ هذا الحب .

وأدهى من هذا وأمر أن وليم يضطر إلى استخدام شعره
الجميل فى اقناع صديقه بالزواج . أى انه اشتغل - من أجل لقمة
العيش أو ما هو فى حكمها وسيط زواج .

وكانت مسألة زواج الفتى وانجابه أولادا يقيمون صرح الأسرة
النبيلة التى أساء إليها والده بحماقاته وإسرافه أمرا مهما بالنسبة
لوالدته الكونتيسة التى باركت الصداقة بين ابنها وشاعره
المحسوب .

ويلتفت سوثهامبتون إلى مديح غير وليم من الشعراء والكتاب،
وكان هؤلاء يسعون إليه طمعا فى جاهه، وماله وحسنه .

ويتفوق من هؤلاء على وليم : كريستوفار مارلو، الشاعر
والكاتب المسرحى الذى كان يطاول وليم ويتحداه بفنه، ويمتاز عليه
فى بعض نواحي هذا الفن، فيعترف وليم على الفور بأن مارلو هو
أفضل الشعارين :

« لشد ما يهد عزيمتى وأنا أكتب عنك عرفانى بأن من هو خير
منى يستقبل اسمك وينفق فى مديحه ما أوتى من فن ، ليشل
لسانى، فلا يجرى فى ذكرك . ولكنه لا يلبث فى السنوتات

رقم ٨٢ ، أن يهاجم الكتاب والشعراء الذين التمسوا
حول سـوـثـهـامـبـتـون . فقد كان هؤلاء من خريجي الجامعات .
وكان سـوـثـهـامـبـتـون نفسه من خريجي كمـبـريـدج . بينما وليم
قد تلقى أكثر تعليمه - بعد المدرسة الثانوية - في طرقات
الحياة . يهاجم وليم هؤلاء الجامعيين ويتهمهم بالخطابة والافتعال
ويضع في مواجهة فنهم المصطنع هذا فنه التلقائي النابض
بالحقيقة .

على أن الغيرة من مارلو لا يفيد معها كثيرا هذا الهجوم . إن
وليم فنان صادق وهو لا يملك إلا أن يعجب بفن خصمه الرفيع،
ومن هنا ينشأ داخل نفسه صراع .

هو محير بين حبه للفن الرفيع، وخوفه على نفسه أن يضيع،
إذا اتصل اعجاب سـوـثـهـامـبـتـون بفن مارلو ، أنه يعترف بأن شعره
زورق صغير إذا قيس بالمركب المتباهي ذي الشراع الشامخ الذي
يحمل نفائس مارلو :

« وأقل ماتستطيع من عون سيقيني الغرق بينما يظل هو راكبا
بحارك الشاسعة ذات الأغوار .

ثم يحدث شيء ما يجعل وليم يتحدث عن الشاعر المنافس ،
بوصفه من أحداث الماضي وتفس هذا الشيء يعيد إلى شكسبير
ثِقَتَه بنفسه كشاعر وفنان .

« أكان شعره نو الشراع المنشور اذ يمضى سراعا اليك أيها
الكنز الثمين »

ماحبس أفكارى الناضجة فى نفسى وجعل من الرحم الذى
أنضجها قبرا لها ؟

ويجب ولیم على هذا السؤال القلق الموزع اللب بين الشك
واليقين :

« لا ، لا هو ولا رفاقه من أصدقاء الليل » .

« ممن بذلوا له العون الجأوا شعرى إلى السكوت » .

« إنما انعطافك له ملأ شعره بالمعنى فلم أجد ما أقول ، وهزل
فى روحى القصيد » .

أما هذا الشيء الذى حدث وأعاد إلى ولیم بعضا من طمأنينة
روحه فهو مقتل مارلو فى عراق حول « الحساب » فى إحدى حانات
ستراتفورد عام ١٥٥٣ .

وبهذا خلا الميدان من أى منافس ذى شأن وانفسح المجال
للشاعر القروى الذى قدم من وسط انجلترا ليبنى لنفسه وبلاده
امبراطورية من الشعر والمسرح لم تغب عنها الشمس قط ولن
تغيب .

وأمكن لولیم شكسبير أن يمضى قدما عبر خصومه من أذكىاء

الجامعة ، ورغم كل المستهزئين به من أنصار البحث عن الفن داخل الكتب والنظريات، ليكتب من الشعر والمسرح مايجعل زهوه الكبير التالى تقريراً موضوعياً عن فنه، وليس تفاخراً وقحاً من فنان ورم الذات وجهه ذات يوم إلى راع له نبيل :

لا الرخام ولا النصب المذهبة يقيمها الملوك

أطول بقاء من شعري العالى ، بل ستتألق فى أبياتى هذى

أزهى من الصخر الكالح، لطحه سواد الزمن .

وحين تطيح الحرب المدمرة بالتماثيل وتهدم المنازل البيوت

من القواعد لن يقوى عليك سيف مارس .

أو تحرق نار الحرب المشبوبة وتسجل حياتك الباقي فى هذه

الآيات .

كيف مات انطون تشيخوف ١٠٠٠

كأنما القدر كان يكتب قصة الأيام التي سبقت وأعقبت وفاة انطون تشيخوف بطريقة تشيخوف نفسه : المفارقة التي تتبع فجأة من تضاد الأشياء، وتحمل المرء على الضحك المزوج بالأسى، الاهتمام بأدق التفاصيل بطريقة تبدو لا منطقية . تحدى اليأس المحيط بالضحك المفطور القلب. المتطلع إلى مستقبل يلوح قادما لا محالة، وان كان مقدمه لا يزال بعيدا . الشعور الممض بأن الواقع قائم وجاثم، والاستسلام لحزن هادئ وعذب، متقى للقلب من الأدران .

هذا المزاج الغريب من الضحك والبكاء واليأس والأمل والإصرار على تخطي الواقع أو السمو عليه ساد الأيام القليلة التي قضاها تشيخوف في ألمانيا قبل وفاته .

كان تشيخوف قد صاحب زوجته الألمانية «أولجا كينبر» ورحل إلى بلدة صغيرة تدعى بادويلر ، طلبا لشفاء من مرض السل . رحل وهو - في أعماقه - واثق من أنه لن يعود إلى روسيا حيا !

وفي بادويلر أخذ تشيخوف يصارع المرض ويأبى أن يتخلى عن الأمل . حسب أنه سوف يستجمع قدرا من قوة البدن يمكنه

من ترك البلدة بعد ثلاثة أسابيع والسفر إلى إيطاليا التي كانت تشده اليها شدا .

غير أنه خلال أسبوعه الثانى أخذ يشعر بالقلق الشديد، قال: إنه لا يحب حجرته ، ويود أن يتركها إلى مكان آخر ، كانت هذه حجرة فى فيلا، وكان أصحابها - بدورهم - قلقين خشية أن يموت تشيخوف فيفزع لموته باقى النزلاء ويتركونها . ووجدت أولجا غرفة فى فندق اسمه سومر كانت جديدة الاثاث، نظيفة تماما، وتبعث على الانسراح ، وهنا كان تشيخوف يجلس ساعات طوالا فى الشرفة يرقب مايجرى بالشارع ، مفتونا بالحركة الدائبة للناس، دخولا وخروجا، إلى ومن مكتب البريد الذى يواجه الفندق، قال لزوجته : هذا هو معنى الثقافة كلهم يدخلون ويخرجون وكل منهم يكتب الخطابات وتأتيه الخطابات.

وكانت أولجا تأخذه كل يوم تقريبا للنزهة فى الغابات فحين كانا يقطعان الطريق ذات مرة مجتازين إحدى القرى لفت تشيخوف نظر زوجته إلى نظافة منازل أهل القرية الألمان، وقال معلقا ومطلقا زفرة أسى : متى يصبح فلاحونا فى نظافة هؤلاء ؟ غير أن غياب الجمال والأناقة فى القرية الألمانية لم يفته - مع ذلك - فكتب لأخته مارى يقول : «ليس هنا ذرة من ذوق جميل ، وإنما كثير من النظام والأمانة . ان الحياة فى روسيا أكثر موهبة -

دعى عنك فرنسا وإيطاليا . وفى آخر خطاب لمارى قبل أيام من وفاته كتب يقول : إنه يفكر فى أن يقضى بعض الوقت عند بحيرة كومو . ان البحيرات الإيطالية مشهورة بجمالها . أما نساء ألمانيا فلا نوق فى ملابسهن الى حد يبعث على الاكتئاب .



ثم أمضى تشيخوف الساعات القليلة التى سبقت وفاته بطريقة تمثل روح الكاتب الكبير خير تمثيل .

جعل يضاحك زوجته بأن يخترع لها قصصا طريفة كان قد مر على الزوجين أيام ثلاثة عصبية ، بدأت صحة تشيخوف بعدها تتحسن قرب المساء فأخذ يلح على زوجته فى أن تذهب لـتتنزه فى حديقة الفندق، فإنها لم تفارق الحجرة طيلة تلك الأيام الثلاثة، ولما عادت أولجا من نزهتها ألح تشيخوف عليها فى أن تنزل إلى المطعم وتتناول العشاء فدفعت الزوجة بأنها لم تسمع «الجونج» يدعو النزلاء إلى الطعام . ثم تبين من بعد أن الجونج قد قرع، وأن الزوجين لم يسمعا القرع . وهنا أخذ تشيخوف يقص على زوجته قصة مصيف فاخر من مصايف الأثرياء ازدحم على آخره بنزلاء من أصحاب البنوك ، متخمين تفيض منهم السمنة وزوار من الانجليز والامريكان مفعمين بالصحة ، حمر الخدود ، وفى احدى الأمسيات عاد النزلاء جميعا إلى الفندق فوجدوا أن الطاهى

قد غادر المكان هاربا، ولم يترك وراءه طعاما يأكله المدللون على سبيل العشاء، ثم جعل تشيخوف يصف لزوجته وقع هذه الضربة على كل واحد من المدالين. كانت أولجا تستمع اليه وتضحك فى مرح لا يخطر على بالها قط انها بعد ساعات قليلة ستقف أمام جسد فارقتة الحياة .

بعد منتصف الليل بنصف ساعة أفاق تشيخوف من نومه وهو يلهث . وطلب إلى زوجته - لأول مرة - ان يعوده طبيب . وأرسل الطبيب فى طلب أوكسجين فقال تشيخوف : «لاداعى . سأموت قبل أن يصل» ثم أمر الطبيب بشىء من الشامبانيا فأمسك تشيخوف بكأسه والتفت إلى أولجا وابتسم قائلا: «من زمن طويل لم أشرب شامبانيا» ثم احتسى قطرات قليلة وارتمى على الوسائد وأخذ يخطر . سأل : «هل ذهب البحار؟» وسأله : «أى بحار؟» كان ذهنه ارتحل إلى الحرب الروسية اليابانية التى كانت مستقرة آنذاك. واستمر تشيخوف يهذى بعض الوقت ثم كانت كلماته الأخيرة : «أنى أموت» كان اذ ذاك يجلس فى فراشه مثنى الجذع. معتمدا على وسائد وفجأة ودون أن ينبس بكلمة واحدة هوى جانبا، مات . كان وجهه يبدو شديد الشباب، تعلوه سيماء الارتياح، وما يقرب كثيرا من السعادة وانصرف الطبيب وهب على الغرفة نسيم عليل، حاملا معه رائحة الحشيش المقطوع لتوه ، وكانت الشمس تبرز ببطء من خلف الغابات والطيور تصحو

وتزقزق، وفي داخل الغرفة كان صوت فراشة سوداء ضخمة يقطع الصمت بطنين عال، اذ تدور حول المصباح الكهربائي ، وكان يشق الصمت أيضا نحيب أولجا . اذا هي مستندة برأسها إلى جسد تشيخوف.



مات تشيخوف يوم الجمعة. وفي يوم ٥ يونيو ١٩٠٤ وضع جثمانه في تابوت من الزنك، وبدأ رحلة العودة إلى روسيا، وصلها يوم ٩ يوليو في عربة قطار بضاعة كتب على أبوابها بأحرف كبيرة: «محرط طازج» ! وكأنما لم تكن هذه المفارقة الباعثة على الابتسام والأسى كافية، فسرعان ماعمق القدر الحظ التشيخوفى بأن جعل جثمان أحد الجنرلات الروس، - الذين سقطوا في الحرب مع اليابان - يصل إلى المحطة في الوقت ذاته ، وان كان على رصيف آخر، وسرعان ماتداخلت الجنازتان تتقدمهما فرقة موسيقى عسكرية ، وأنضم فريق من القلة التي جاءت تشيع جثمان كاتب موسكو الحبيب، انضموا إلى مشيى جنازة الجنرال وهم في دهشة لأن كاتب روسيا العظيم يمضى إلى مثواه الأخير على انغام فرقة موسيقية عسكرية !

ولما كشف الأمر من بعد أخذ المشيعون يبتسمون ويضحكون ! يقول مكسيم جوركى الذى شهد جنازة تشيخوف: إن من ساروا وراء نعشه لم يتعدوا المائة، وأنه يذكر من بينهم اثنين من المحامين جاءا وهما يلبسان أحذية جديدة وربطتى عنق ملوئتين

كما لو كانا عريسين وكان جوركى يسير وراءهما فسمع واحدا منهما يتحدث عن ذكاء الكلاب، بينما جعل الآخر يصف وسائل الترف والراحة في بيته الريفى، والمناظر الجميلة التى تحيط به. وكان بين المشيعين امرأة فى رداء بنفسجى، تحتمى بمظلة من الدانتيل وتقول فى حماس لرفيق لها عجوز : «آه ، لقد كان إنسانا لطيفا، شديد الذكاء» ولكن العجوز سعل مرارا، مظهرا عدم اقتناعه!

وعاد جوركى يقول: «كان اليوم شديد الحرارة كثير الغبار وعلى رأس الموكب ضابط شرطة بدين يمتطى - فى خيلاء ملكى - صهوة جواد أبيض سمين، وهذا كله، وكثير غيره كان مؤلما فى سوقيته، وغير لائق بذكرى كاتب عظيم فائق الحس» .

غير أن ديفيد ماجرشاك، مؤلف كتاب : «حياة تشيخوف» الذى أنقل عنه هذه الحقائق يتفق معى فى رأى الذى تخلص لى وأنا أقرأ وصفه للطريقة التى مات بها الكاتب العظيم والخطأ المضحك الذى لابس تشييع الجنازة .

يقول ماجرشاك : إن المرارة التى شعر بها جوركى مفهومة ومقدرة ، غير أن المسألة كلها - رغم غرابة هذا القول - هى واحدة من المفارقات الساخرة التى كان تشيخوف يهش لها فى حياته والتى كانت جديرة بأن تجعله يضحك ، لو أرتد حيا : الأبهة والعظمة تحيطان بجنازة عسكري كبير، تجاورها جنازة لايكاد يلتفت إليها أحد لكاتب عظيم !

شارلى شابلين آخر المهرجين العظام ١

فن شارلى شابلين مجموعة من المتناقضات ، عرف هذا «المهرج العظيم» الشهرة العالمية فى عام ١٩١٤ ، عن طريق أحدث الفنون وأكثرها تعبيراً عن القرن العشرين وهو فن السينما ومع ذلك، فإن المتأمل لفنه سرعان مايكتشف جنوره، العميقة الضاربة فى أقدم العصور ، انه يفترف من فنون الممثلين الجواله الذين عرفتهم العصور الوسطى، كما يستخدم ببراعة وعبقريه ما وصل إليه من فنون ممثلى الكوميديا المرتجلة الايطالية، وفى الوقت ذاته نراه يدين لفن الميوزيك هول البريطانى بالدروس التى تلقاها منه فى فترة تلمذته الفنية .

هو اذن فن مركب، فن هذا الإنسان العظيم، ومع ذلك فهو فن قريب الى كل قلب فلا بد إذن انه فن بسيط !

كيف جمع شارلى شابلين بين كل هذه المتناقضات، وكيف أفلح فى صهرها فى البوتقة السحرية التى يملكها كل فنان كبير ؟

فى تقديرى ان سر نجاح شابلين يعود إلى حبه لكل الناس ، حبه للبشر أجمعين قلبه الكبير وسع أوجاع الإنسانية كلها، فأخرج لها فنا يفيض بالمحبة والعطف، وينبض بالبساطة ويتخذ له هدفا

واحدا عميق الجنور فى كل نفس : الرغبة العارمة الدافقة فى أن ينتصر الخير فى العالم ، وان ينهزم الشر، وان ينعم كل الناس ويتمتعوا بالحياة .

لهذا انتصر شابلين دائما للفقراء ، لأنهم أول المظلومين فدافع عنهم دفاعا مجيدا، دافع عنهم بفنه السحرى فقط، وليس بالخطب، والعقائد المركبة، فما كان أبعد عن العقائد والفلسفات التى تغمض على عقول الناس .

غير انه - وهذا سر عظمتة - دافع عن الفقراء، وليس عن الفقر فقد ذاق فى طفولته صنوفا من هذا الفقر ظل يحمل مرارتها ، حتى وهو فى بسطة العيش ورحابته - حتى وهو فى سويسرا الجميلة فى قصره المنيف ، ووسط أسرته الكبيرة التى أنجب أفرادها من المرأة الوحيدة التى أحبته لذاته، وهى : أونا أونيل، ابنة الكاتب المسرحى الأمريكى الكبير «يوجين أونيل» .

وذات يوم «ارتكب» الكاتب الانجليزى سومرست موم تحليلا لشخصية شابلين،، زعم فيها أنه الفقير الدائم : مهما أصابه من ثراء فهو يحن إلى أيام الفقر الأولى ، ويسعى إلى ممارسة مظاهره فى تلذذ.

وقرأ شابلين هذا التحليل السخيف فجاء رده عليه - كفته العظيم - : حاسما ، وبسيطا، وفاضحا، قال : «مارأيت قط فى

حياتي فقيرا يحن إلى الفقر» !

وقد صدق الفنان العظيم ، فالذين «يحنون» إلى الفقر ، هم المتخمون الذين لم يعرفوه قط من أمثال السيد سومرست موم. أما الذين عرفوه بالفعل فهم يقولون مع على بن أبى طالب : «لو كان الفقر رجلا لقتلته» ويقولون مع برنارد شو: الفقر جريمة اجتماعية! ما الذى أعنيه بقولى إن فن شابلين يدين لفنون ممثلى الفرق الجواله كما يدين لفنانى الكوميديا المرتجلة الإيطالية ؟

لنأخذ الفرق الجواله أولا ..

نشأ هؤلاء منذ القدم كفنانين يقدمون نمر المحاكاة أو التقليد فى الأسواق وأماكن التجمع الأخرى وكانوا أيام اليونان القديمة يؤلفون جمعا من الأكروبات والحواة وما أشبه، هم أقرب إلى المتسولين يكسبون عيشهم بشق الأنفس ، وفى وجه مخاطر عديدة، وتطور فن المحاكاة هذا عند الدوريين فى اليونان القديمة ، ومن ثم امتد إلى صقلية وجنوب إيطاليا ، وأصبح مسرحا بدائيا، يقدم على منصة خشنة، لها ستار يفتح من وسطه، ومن الفتحة يدخل الممثلون، ويقدمون فنهم وخلفهم الستار كنوع من المنظر، بينما يكون باقى الممثلين وراء الستار فى انتظار أن تأتى أنوارهم وأثناء العرض كان واحد من الممثلين يطوف بالرواد ليجمع منهم ماتجود به نفوسهم من عطاء .

أما العرض ذاته فكان يقوم على الفكاهة الخشنة، بكل ما كانت تحويه فكاهة الزمن القديم من ألفاظ وإشارات تعد اليوم بذيئة وداعرة ، ولكنها لم تكن كذلك قط في نظر معاصريها .

وعلى الزمن تطور العرض فدخلت فيه نتف من الحوار، وخطوط عريضة لقصة بدائية، وإن ظل يعتمد أساسا على الشخصيات عوضا عن القصة المسرحية .

وحين أصدرت الكنيسة أمر الحرمان ضد الممثلين في القرن الخامس الميلادي ، ثم أغلقت المسارح كلها في القرن السادس ، حمل الممثلون الجوالون شعلة المسرح بمفردهم ، وظلوا - حتى عصر النهضة - يقدمون عروضهم التمثيلية والبهلوانية ، ملتجئين أسباب النجاة في ضالة شائهم وقلة انتشارهم .

وحين أشرق نور عصر النهضة تضاعف عدد الفرق الجواله وظلوا يحتلون مركزا مهما في تاريخ المسرح الأوروبي ، من يومها حتى قرننا هذا .

مالذي أخذه شابلين إذن من فن هؤلاء الرواد ؟

أخذ إلتصاقهم الشديد بعامة الناس، واحساسهم الدائم بمذلة الفقر، ورغبتهم في التعبير عن أنفسهم من أيسر السبل الفنية ، وأقربها إلى الجماهير، وهي الفكاهة الخشنة، والمسرحية التي

تعتمد الشخصية أساسا، تأتي بعده القصة، على أن شابلين أخذ هذا كله عبر فنانين آخرين، تولوا تصفية هذا اللون الفنى من شوائب الجنس والاشارات الداعرة، وهى أمور خلا منها فن شابلين، وهو ما كان ليقبلها على كل حال حتى لو كانت وصلت إليه عبر القرون ، فإن فنه لم يعتمد يوما على فج الكلام، أو مهارشات الجنس .

أما الكوميديا المرتجلة الإيطالية فقد أمدت شابلين بالمادة الفنية التى صنع منها شخصيته الخالدة : «شارلى» : المتشرد ، الفقير ، الإنسان، الجوال رغم أنفه الذى يتطلع إلى نصيب مشروع من متع الحياة ولا يجده أبدا، والذى يعشق الطعام والنساء والفكاهة الخالصة، ويهوى تدبير المقالب ، يقع فيها خصومه أحيانا ولا ينجو منها هو نفسه فى كثير من الأحيان .

تلك هى شخصية «الارليكنو» فى الكوميديا الإيطالية وهذه هى صفاتها الأساسية .

أضيف اليها الآن أن هذه الشخصية كانت نمطا ثابتا لايتغير من مسرحية إلى مسرحية، ولا يتطور أبدا وكان لهذه الشخصية علامات مسجلة هى : القناع الأسود، والثوب المتعدد الألوان، أو «المرقع» كما يسمى فى لغة المسرح الشعبى فى مصر .

وقد امتص شابلين جوهر هذه الشخصية فاحتفظ لنفسه منها

بالتشرد ، والجوع الدائم إلى الطعام والنساء ومتع الحياة، كما احتفظ بالنزعة إلى تدبير المقالب ، حبا في تدبيرها وتأمل نتائجها المضحكة ثم أضاف إلى هذا - من عنده - حب عامة الناس حبا دافقا ووجه رغبة الارليكنو القتالة في تدبير المقالب وجهة الخير الاجتماعى . فهو فى أفلامه عامة - وفى أفلامه الصامته بوجه خاص - يوجه المقالب ضد الاغنياء المترفين ، وضد المجرمين والقتلة ، وضد أنظمة الحكم الفاسدة، أو المتصلة .

ومن يتتبع هذه الأفلام الباكورة يجد فيها خطأ واحدا متسقا هو الانتصار للخير والعدل ضد الظلم والمعاناة .

ففى فيلم «الشريد» ينقذ شارلى فتاة مسكينة من براثن عصابة من العجر ، كانت تضربها وتكلفها بالشاق من الأعمال ، وفى فيلم «الشارع» ، ينقذ شارلى الجيرة كلها من شرور بلطجى ضخمة الجثة، ويجعله يفىء - راغما - إلى روح العدل والقانون ، وفى فيلم: «المغامر» ينقذ فتاة أخرى من الغرق، وفيلم «المهاجر» يصادق فتاة تالئة مهاجرة معه على السفينة نفسها ، ويحميها من اللصوص، ويخوض معها تجربة الفقر والتشرد فى نيويورك وفى فيلم «المصحة» يسخر شارلى من مجتمع الأغنياء والمتخمين الذين يأكلون أكثر مما ينبغى ثم يجيئون إلى المصحة لتخلصهم من الشحم، وفى فيلم «الكونت» يدخل شارلى مجتمع الأغنياء متخفيا

فى زى كونت، ويعصف بهذا المجتمع سخرية وتندرا .

فى هذه الأفلام جميعا، - التى أخرجت عامى ١٩١٦، ١٩١٧، - هدف اجتماعى عام تمثله الشخصية التى خلقها شابلين من وحى فنون الجوالين والمرتجلين ، وجعل لها علامات المسجلة : السروال الواسع المضحك ، والعصا المعقدة ، والقبعة القصيرة ذات القبة، والحذاء الكبير المهترىء، شخصية شارلى .

هارب من الليمان !

ولنأخذ واحدا من هذه الأفلام الباكورة لنضعه تحت ميكروسكوب التحليل وليكن فيلم : «المغامر» مثلا .

فى هذا الفيلم تلقى شارلى الهارب لتوه من الليمان ، ينقذ الفتاة الغنية «أدنا» من الفرق ويحصل بهذا العمل البطولى على تصريح بدخول المجتمع الراقى، انه الآن ينتحل شخصية أخرى محترمة ويجلس فى «رقى» مع الفتاة فى شرفة علوية، يأكل واياها الأيس كريم !

وفجأة، وقبل أن يتبين شارلى حقيقة ما يحدث ، يسقط الجزء الأكبر من يده إلى سرواله الواسع، ويتسرب من السروال عبر أرض ذات فروج كبيرة، فيسقط منها على أم الفتاة، التى يتصادف أن تكون جالسة فى الدور الأرضى، فيصيبها فى قفاها الغليظ، وينزلق عبر ظهرها كله، وتقوم الأم متأففة، متحرجة ، محاولة

الخروج من الورطة، وحين تعود للجلوس، تجد نفسها قد قعدت على قطعة الأيس كريم قعودا كاملا

جانب الضحك فى هذا المشهد واضح، منذ أن يسقط الأيس كريم فى سروال شارلى، فيبدأ يتململ ويحاول أن يتستر على ماحدث، ويسعى إلى التخلص من الضيف البارد، إلى أن ينجح أخيرا فى النجاة من اللطعة، ويسقطها على الأرض، ويستأنف مجالسته، اللذيذة للفتاة .

ولكن : لايكاد ضحكنا من شارلى يهدأ قليلا، حتى يسقط الأيس كريم على السيدة الغنية البدينة فيبدأ انزعاج آخر مضحك، وسلسلة من الحركات، تنتهى بقعود السيدة البدينة على الأيس كريم قعودا مباشرا .

التصميم المتعمد فى هذه «النمرة» واضح، الفقير يصيبه المكروه، فيتخلص منه، والغنية يلم بها المكروه ذاته، فتعجز عن إنقاذ نفسها، الفقير واسع الحيلة مدرب على ملاقة المصائب، والغنى عاجز قليل الحيلة .

وقد فسر شابلين مقصده الاجتماعى من هذه النمرة قائلا: إنه ما كان يسمح للأيس كريم يسقط على امرأة فقيرة فهذا أمر يصدم العواطف ، أما امرأة ثرية فهى هدف مشروع لورطات من هذا النوع، فماذا لو أفسد الأيس كريم ثوبها، أو أخرجها أمام

الضيوف؟ إن أموالها كثيرة ستسارع إلى انقازها من البلل والخرج معا !

وقد اجتاحت شخصية شارلى العالم كله وتسربت إلى أعمق أعماق وجدانه، ظهرت على اللافتات الضخمة على واجهات دور السينما، وعلى ظهور أوراق اللعب، وعلى شكل مغامرات مضحكة فى مجلات الأطفال، وفى الدراسات الوقورة التى قام بها الدارسون لفن السينما، وفن شابلين على الخصوص .

وأصبحت شخصية المتشرد ذو القبعة والعصا والسروال والحذاء الغليظ ، قبلة أنظار كل الناس : يسعى فنانون الشارع الجوالون إلى تقليدها ويكسبون عيشهم القليل من ورائها، كما يقوم بتمثيلها هواة الفن الكوميدى فى المدارس والمحافل ، ويتأملها فنانون الكوميديا وينطبعون بها انطباعا خلاقا .

ومن أبرز من تأثر بفن شابلين فى وطننا العربى الممثل الكوميدى المصرى المرموق نجيب الريحانى، لقد جعله هذا التأثير يترك جانبا قناع كشكش بك وعباعته، ولحيته ومسبحته، مكونات شخصيته النمطية - ويفك الاسار، لينتقل إلى شخصية أخرى، تشبه من قريب شخصية شارلى فى سماتها النفسية وفى مواقفها وأهدافها تلك هى شخصية الرجل المسحوق، الفصيح اللسان، ذو الموهبة ، الذى ينتصر دائما للفقراء، فى مواجهة الأغنياء مهما

أصابه من ضر . الرجل الذى يظهر الشجاعة - أحيانا - والجبن أحيانا أخرى، والذى يدخل فى مغامرات لا تنتهى، يجلب بها على رأسه المصائب، ولكنه يخرج منها جميعا فائزا منتصرا، رغم الجروح والكدمات واللطومات التى تصيبه، وهو إلى هذا جائع دائما، متطلع دائما إلى متع الحياة، مقدر دائما أن النساء هن أجمل زهور هذه الحياة !

وقد توصل الريحانى فى مقارنة عالم الفقراء بعالم الأغنياء، بطريقة تشبه طريقة شابلين فى المظهر، وإن اختلفت فى المخبر، فمن حيث يقصد شابلين بالمواجهة بين العالمين أن يسخر ويندد بالأغنياء الآن وإلى الابد، يحدث الريحانى فى مسرحياته مصالحة بين الفقير والغنى، ففقيره يحتفظ بمقومات نفسه، ويثبت على مبدئه فى الفصل الأول، من المسرحية، ثم ماتلبث ضربة مفاجئة من ضربات الحظ أن تنقله إلى صفوف الأغنياء، فينضم إليهم ويصبح رسول الفقراء إلى عالم الأغنياء، محاولا اقناعهم بأن يكونوا أقل غلظة وأكثر رحمة .

كما أن الريحانى قد استولى لنفسه على بعض الأحداث الكوميديية فى أفلام شابلين فطورها وأقلمها، ولناخذ مثلا واحدا على هذه الظاهرة عند الريحانى .

فى فيلم «المهاجر» يدخل شارلى مطعما لياكل، وهو لا يملك الا

دولارا فضيا واحدا، التقطه من أرض الشارع، ويأكل شارلى ماطلبه من طعام ، حسب ثمنه بكل عناية بحيث لايتعدى الدولار، فاذا جاء وقت دفع الحساب ، تبين أن دولاره الوحيد هذا مزيف، ان ذاك يسقط فى يده، ولا يجد المسكين بدا من أن يبقى حيث هو فى انتظار الفرج، ويأتى بالفعل مع دخول شخص ذى نفوذ يجلس إلى مائدة شارلى ، ويأكل هو الآخر، ثم يهم بأن يدفع حسابه وحساب شارلى، ولكن الأخير يرفض مرارا أن يدفع له الرجل الحساب، وأخيرا يرضخ الرجل لاصرار شارلى ويتركه يدفع حساب نفسه ، ثم يدفع حسابه هو للجرسون ، ويقوم بعد أن يترك فى الطبق بقشيشا سخيا للجرسون تمتد اليه يد شارلى فيدفع منه الحساب ويخرج من ورطته !

وقد حور الريحانى هذا الموقف فى فيلم «أحمر شفايف» المأخوذ عن إحدى مسرحياته ، فجعله يجرى كالتالى : الريحانى - بعد تطورات كثيرة - يصبح متشردا، يجوب الشوارع بحثا عما يشغله وما يقتات به، وكل مامعه عشرة قروش !

ويدخل المتشرد مطعما يقال له أن بين زبائنه شخصا مهما يستطيع أن يلحقه بعمل، وسرعان ماتفوح رائحة الطعام الشهى، ويسيل لها لعاب الجائع المفلس، فيجلس إلى مائدة ، ويتصفح قائمة الطعام بسرعة، ويتبين أن بين الأطباق طبق مكرونة باللحم

المفروم ثمنه ثمانية قروش ، فيقرر أن يطلبه، ويأخذ يأكل فى نهم .
و حين يمد يده إلى جيبه يلتمس الورقة المالية ذات القروش
العشرة لا يجدها، فهي قد سقطت عبر دقائق على الأرض،
فالتقطها جرسون ودسها فى جيبه !

ويفكر المتشرد المصرى بسرعة، ويخرج من ورطته بذكاء أنه
يمثل دور جرسون ويتسلم الحساب من أحد الزبائن ، ثم يدس
الحساب فى جيبه ويولى هاربا !

نال شابلين تقدير وتكريم العالم كله، منحه تيتو وساما رفيعا،
وأعطته ملكة انجلترا لقب سير، ومن قبل وبعد هذا، أقعدته ملايين
الملايين فى السويداء من قلوبها، ومات وهو راض، فقد تبين أن
عروضه الصامته ، التى أخرجها فى العشرينات، لا تزال تضحك،
وتمتع شباب السبعينيات. عندها صرح بقوله : « سأموت وأنا
مطمئن الى الخلود » .



نزوات مسرحية

إيسن : بين بنات الواقع وعرائس الخيال

فى عام ١٨٨٩ ، كان إيسن وزوجته سوزانا يقضيان الصيف فى بلدة جوسينساس، قرب ممر برنز بألمانيا .

كان قضاء الصيف فى تلك الناحية قد أصبح عادة لإيسن وسوزانا من سنوات مضت : ولكن الصيف فى ذلك العام كان مختلفا، فقد تعرف الكاتب فيه إلى فتاتين غضتي العمر، أولاهما اسمها «هيلين راف» وعمرها أربعة وعشرون عاما، والثانية اسمها: «أميلى بارداخ» وعمرها ثمانية عشر عاما .

ورغم أن لقاء «إيسن بالفتاة الثانية : أميلى قد انقطع بعد انتهاء العطلة الصيفية ، فإن علاقة ما قد قامت بين الكاتب الكهل، «كان فى عامه الواحد والستين» وبين الزهرة الشابة . كتب إيسن فى أوتوجراف لها يقول : «قدر سامق ومؤلم يجعلنا نمد الذراع - جاھدين - لنطول مالا يطاق» . ثم أهداها فى آخر يوم من أيام اللقيا صورته وكتب عليها : «إلى شمس مايو التى أشرقت فى سبتمبر حياتى» ومن بعد توالى بينهما الرسائل .

كتب «إبسن» فى أول رسالة لأميلى يصف جوسينساس بعد
أن غادرتها البنية :

«كل شىء مقبض هنا، أو هكذا يبدو لى . ذهب كل شىء..
ضاع .. كل يوم أتمشى.. أجد مقعدنا خاليا، فأمر عبده ولا
أجلس.

تذكرين النافذة المقوسة الكبيرة إلى يمين الشرفة؟ كم كانت
ركنا جميلا . الزهور والنباتات ذات العطر الساحر هنا لاتزال،
ولكن : شد ما هى فارغة - وحيدة - مهجورة !

كان هذا ردا على رسالة بعثت بها «أميلى» «إبسن» ووصلته
قبل أن يغادر المصيف بيومين .

وبعد هذا بحوالى أسبوع رد إبسن على رسالة ثانية لأميلى
جاءته خلال الأسبوع :

«خيالى يمر. ولكنه يوما يتوه ويسرح، الى أماكن لا يحق له
أن يرتادها وأنا أعلم . لا أقدر على حبس ذكريات الصيف . ولا
أريد . ما مريبى اذ ذاك أعيشه من جديد المرة بعد المرة . أما أن
أصيب هذا كله فى مسرحية فمستحيل حالا . هل قلت حالا ؟ وهل
يصبح ممكنا يوما ؟ وهل أريد فعلا أن يصبح ممكنا ؟

«فى الوقت الحاضر على الأقل هو مستحيل أو هكذا أشعر أو
أعرف .

«ومع هذا فلا بد له أن يحدث، لا بد بأية وسيلة، هل يحدث فعلاً؟
هل ترينه يستطيع الحدوث؟

«يا أنستى العزيزة اغفرى لى ! تكتبين - يا لمتعتى - فى آخر رسالة لك ، لا ، لا لا قدر الله بل فى رسالتك السابقة وحسب، تقولين : «أنا لك لست مجرد آنسة» ليكن اذن يا ابنتى العزيزة - فأنت فى مقام ابنة لى بكل تأكيد - قولى لى : أكان لقاؤنا غباء أو جنونا ؟ أم تراه كان غباء وجنونا معا ؟ أم إنه شىء لا هو بالغباء ولا بالجنون ؟»

وتعده أميلى بأن ترسل له صورتها، ثم تتأخر الصورة لأسباب فنية،، فيعزى ابسن نفسه قائلاً للفتاة فى رسالة تالية : «أفضل هذا من أن تصلنى صورة غير معبرة . ومع ذلك - فما أوضح ملامحك الراسخة الجميلة فى مخيلتى ! ما زلت أرى أميرة مليئة بالأسرار وراء تلك الملامح . هذه الأسرار - ما هى ؟ يحلم المرء بأشياء كثيرة وراءها ويخلق منها جمالا كبيرا، وهذا ما أفعل انه عوض صغير عن الحقيقة .. الحقيقة بلا قرار . الحقيقة التى لاتطال . فى خيالى أراك دائما مزدانة باللالىء . أنت تعشقين اللالىء وفى عشقك لها شىء عميق وكامن ما هو ؟ أدمن التأمل فى هذا أوقاتا كثيرة وأظن أحيانا أننى وصلت إلى تفسير . وأحيانا أخرى لا أجد .»

وكتب ابسن - من بعد - يصف لها كيف تعيش معه فى كل أن،

وفى كل شكل ، وكيف أصبحت - فى الواقع - عروسة من عرائس خياله .

« عرفتك طيفا جميلا من أطياف الصيف ياأميرتى العزيزة ، جزءا من موسم الفراشات والزهور البرية . أشد ما أتوق إلى أن أراك - ثانية - فى الشتاء !. «فى خيالى أنا دائما معك أراك فى رنجشتراس خفيفة نشطة تنسابين فى الطريق فى رشاقة وقد لفتك القטיפه والفراء . «وأراك أيضا فى الأمسيات وفى الحفلات فى المسرح خاصة وقد اسندت ظهرك متراجعة فى مقعدك وشيء من التعب فى عينيك المليئتين بالأسرار »

« وأود أيضا لو تخيلتك فى بيتك. ولكن لم أوفق فى هذا ، فليس عندى ما أبنى عليه الخيال، لم تذكرى لى شيئا كثيرا عن حياتك العائلية - لا ، لا ، أقصد حياتك فى البيت، لا شيء تقريبا. أصارحك القول - ياأميرتى العزيزة - أننا فى أشياء كثيرة غريبان .»

وتصله صورة «اميلى بارداخ» أخيرا فيكتب لها قائلا :
«صورتك الجميلة» الساحرة بما تحمل من شبه غريب لك، منحتنى فرحة لا توصف .شكرا لك ، ألف شكر. ومن أعماق الفؤاد، فى عز الشتاء، أعدت لخيالى ذكرى تلك الأيام القليلة، الساطعة ، من أيام صيف انقضى .

كتب ابسن هذه الرسالة الأخيرة فى ٣٠ ديسمبر ١٨٨٩ ، وفى
١٦ يناير ١٨٩٠ ، حين بلغه نبأ مرض اميلى، كتب يقول :

«هل تصدقين اننى حدست أمر مرضك بوضوح ! فى خيالى
رأيتك راقدة فى الفراش شاحبة ومحمومة وجميلة - مع ذلك -
جمالاً لايقاوم»

وفى ٦ فبراير من العام نفسه كتب «ابسن» خطاباً، ينذر
بتحول مهم أخذ يطرأ على العلاقة بينه وبين «أميلى» .

«طويلاً ، طويلاً جداً، تركت خطابك العزيز الأخير ينتظر .
قرأته مرات ومرات، ولم أرد عليه ، فاقبلى اليوم منى أخلص
الشكر وفى كلمات قليلة من الآن فصاعداً، وحتى نلتقى
بشخصينا، لن يصلك منى الا القليل بل النادر جداً . صدقيني ،
ان هذا أفضل، إنه الشئ الوحيد الواجب عمله، أشعر أن من حق
ضميرى على أن أقطع مراسلاتى لك ، أو فى القليل ، أحد منها،
عليك - فى الوقت الحاضر - أن تخفضى اهتمامك بى إلى أدنى
الدرجات ، أمامك أشياء أخرى تشغلين بها وأنت بعد شابة،
أهداف أخرى تنذرين نفسك لبلوغها، وأنا - كما قلت لك مرة
مواجهة - لا يمكن قط أن أقنع بعلاقة من خلال الرسائل يبدو لى
هذا كائنصاف الحلول، ثمة شئ من الزيف يحوط علاقة كهذه .
أجد من المؤسسى أن يحول حائل بينى وبين أن أهب نفسى كاملة

لمشاعري على أن هذا طبعى ولا حيلة لى فيه ، وأنت بعد مرهفة
الحس، لك نفاذ غريزى إلى الأشياء، وستفهمين ما أعنى بهذا كله،
وحين نلتقى ثانية سأقدم لك المزيد من الشروح، وحتى يتم هذا
اللقاء، ستعيشين دائما فى فكرى، بل وبدرجة أكبر بعد أن نكون قد
تخلصنا من هذا الأمر المقلق ، المزعج الذى يقف بنا فى منتصف
الطريق : أعنى مجرد التراسل .

«آلاف التحايا .»

«وأنا لك»

ورغم هذا فقد واصلت «أميلى» رسائلها، وفى إحداها انبأت
«ابسن» بأن والدها توفى، فلم يجد «ابسن» بدا من الكتابة اليها،
وان كان بدأ رسالته لها فى ١٨ سبتمبر ١٨٩٠، قائلا :

«أنستى العزيزة» ! ثم أخذ فى عبارات مؤدبة، وانما باردة،
يقدم لها مشاعر العزاء .

وفى ٣٠ ديسمبر من العام نفسه، كتب لها يشكرها على هدية
أرسلتها: «تسلمت خطابك العزيز، كذلك الجرس والصورة الجميلة،
أشكرك من أعماق الفؤاد زوجتى وجدت الصورة جميلة جدا . غير
أنى أرجوك - فى الوقت الحاضر- ألا تواصلى الكتابة، حينما
تتغير الظروف، سأخبرك، أرسل لك قريبا مسرحيتى الجديدة،

إقبلِها فى عطف - وأيضاً فى صمت! أود لو رأيتك ثانية وتحدثت إليك .

ومن ثم انقطعت المراسلات بينهما ، انقطعت ما يقرب من ثماني سنوات ، حتى قطعت «أميلي» حبل الصمت فأرسلت تهنيء . «أبسن» بعيد ميلاده السبعين فكتب لها :

« يا أعذب الكل » يا أنستى الحبيبة الغالية !

أقبلى أعـمق الشكر على رسالتك . ذلك الصيف فى جوسينساس كان أسعد وأجمل ما فى حياتى كلها .

لا أكاد أجرؤ على التفكير فيه .. ومع هذا ، على أن أفعل . دائماً .. دائماً !»

كيف نفسر هذا كله ..

أكان انشغالا حقيقيا بالفتاة، وصل «بابسن» إلى حد الوقوع فى غرام أميلي فعلا، أم أنه كان مجرد سعى الفنان إلى حافز جديد - منشط لخياله ؟

لا أعتقد أن الإجابة على هذا السؤال تتعذر علينا، إذا رجعنا إلى بعض رسائل «أبسن» إلى «أميلي» وإذا عرفنا - فى الوقت ذاته - أن الفتاة لم تكن البنت الوحيدة فى حياته إذ ذاك أو من

بعد، فقد عرف في ذلك الصيف نفسه الصبية الصبوح ذات الأربعة والعشرين عاما، الرسامة الهاوية «هيلين راف» .

والتي امتدت معرفته بها بعد ذلك الصيف الساحر - صيف ١٨٨٩ عامين كاملين تقريبا - أى إلى صيف ١٨٩١ .

كذلك عرف «ابسن» بعد عودته من سنوات طويلة من المنفى الاختيارى الذى اختاره لنفسه، والذى أقام فيه سنوات طويلة فى «إيطاليا» و «ألمانيا» ، عرف الشابة الساحرة ذات الحيوية الفياضة: «هيلدور اندريسين» وامتدت معرفته بها من عام ١٨٩١ إلى عام ١٩٠٠ وواضح أن «غرامه» بهذه الفتاة الأخيرة قد كان مشبوبا فهو يهديها خاتما ماسيا تارة، وتارة أخرى يهديها مخطوط مسرحيته الأخاذة : «البناء المعلم» التى كتبها حول علاقته بهيلدور.

فاذا عدنا إلى علاقة «ابسن» و «أميلي» بعد هذا استطعنا أن نجيب على السؤال بقولنا أن ابسن كان يندفع إلى التعرف بالفتيات الصغيرات بحافزين مهمين :

أولهما : رغبة كل شيخ فى تجديد شباب قلبه فى صحبة الشباب ومايولده إقبال الفتيات عليه من شعور بأنه لا يزال حيا، باقيا ، بل مازال قويا ومرغوبا فيه، ليس فقط من أبناء الجيل الذى عاشه، بل ومن الاجيال الطالعة أيضا. ومن جميلات هذه الاجيال

بصفة خاصة ، أى أن «ابسن» كان يجد فى هذه العلاقات ارضاء لغرور الرجل والعاشق فيه .

على أن «ابسن» ليس مجرد رجل وعاشق وحسب، بل هو قبل هذا كاتب وفنان كبير ، وهو إلى هذا صاحب قلب عامر بشتى العواطف المتباينة . قلب قد كان دائما ميدانا لمعارك عاطفية وروحية بين أقطاب كثير متعارضة ، المتعة فى مقابل الواجب (١) . مصلحة الفرد أمام مصلحة المجموع، قضية الفن بازاء قضية الفكر .. وهكذا .

عالج «ابسن» هذه القضايا بوسائل ومداخل مختلفة فى مسرحية وراء مسرحية أهمها فى هذا الصدد «بيرجينت» حيث الحياة الطلقة الخالية من أية قيود، مادية أو أخلاقية أو اجتماعية ، تقود المتشرد الشحاذ المحتال، «بيرجينت» من مغامرة إلى مغامرة يهمل فى سبيلها غرامه، «لسولفيج» ومطالب روحه، ثم تأتية الهداية من بعد وفى آخر لحظة، ثم مسرحية «براند» التى يصور فيها «ابسن» صراعا بين مطالب القلب ومطالب الرسالة التى يفرضها على نفسه قس صارم، بالغ التعنت يريد أن يصل إلى هدفه فى خط شديد الاستقامة شديد القصد فيبلغ هدفه على

(١) بلغ من انشغال ابسن بهذه الاضداد إنه كتب مهديا مسرحية «براند» لطفلة صغيرة من قريبات هيلدور اندرسين ، وقال فى الاهداء : الى الصغيرة ألديد : عسى أن تعبر حياتك - كالقصيدة الكاملة - عن الوفاق التام بين السعادة والواجب .

أشلاء قلبه وجثة زوجته وطفله .

ومسرحية «بيت روزمر» التى يتأمل فيها «ابسن» ثنائية القلب والواجب من زاوية أخرى، زاوية المصلح الذى يتقدم لقيادة الناس كي يصبحوا نبلاء فى الخلق والمسلك ، ثم يتبين من بعد أنه ليس أهلاً لهذه القيادة لأن فؤاده قد هفا إلى حياة الدعة والوسن فى ظل امرأة هى ذاتها خاطئة .

★ ★ ★

وقد كان «ابسن» يقبل على فتياته الصغيرات هؤلاء وبعض منه راغب فى أن يقع فى هواهن، وبعضه الآخر يحذره من التماذى فى غرام لا يطال، ولا ينبغى أن يطال. ومن ثم يسارع الكاتب الكبير إلى اغلاق أبواب قلبه، وينفى غرامه إلى مخزن كبير من الذكريات المقيمة، المتوطنة، أو كما يفضل ابسن ذاته أن يسميها «الاشباح» حيث يعيش على اجترار ذكرياته والقاء الاضواء - وأحياناً الاحماض - المختلفة عليها، ثم يأخذ يبلورها فى صبر وأناة شديدين حتى تصبح أعمالاً فنية يضجى فيها بقلبه فى سبيل فنه.

باختصار وتبسيط شديدين، كان ابسن يجعل من فتياته مواداً لفنه، عرائس خيال يعمر بهن بيته المسرحى .

★ ★ ★

ألا تراه يقول لأميلى : « لا أقدر على حبس ذكريات الصيف، ولا أريد، مامر بى .. أعيشه من جديد المرة بعد المرة أما أن أصب هذا كله فى مسرحية، فمستحيل حالا.. ومع هذا فلا بد له أن يحدث .. لابد بأية وسيلة .

فهذا هو إصرار الفنان على أن يحيل المرأة التى عرفها إلى تمثال، أن يمتص دم الحياة منها لتصبح عروسا باقية الجمال بدلا من امرأة تكبر وتهرم ويغيب منها الحسن ويذهب العبير .

ثم ألا تراه يمضى خطوة أخرى فى النأى بنفسه عن الواقع الذى عاشه مع «أميلى» إلى حياته الداخلية - حياته هو - مرسومه ومعمله الفنى والنفسى، يوصد الابواب والنوافذ ، ويسدل الستائر ثم يقول للفتاة : «ما أوضح ملامحك الراسخة الجميلة فى مخيلتى ! ما زلت أرى أميرة مليئة بالأسرار وراء تلك الملامح، هذه الأسرار ما هى ؟ يحلم المرء بأشياء كثيرة وراء ها ، ويخلق منها جمالا كبيرا، وهذا ما أفعل »

إنه هنا يستعيز عن الواقع، «صورة كانت أميلى وعدته بارسالها» بالخيال . يحلم ويخلق، ويجمل ويرى عروسه دائما مزدانة باللالىء، ويحاول أن يسبر غور ظاهر الأشياء ليجد وراء عشق أميلى لللالىء معنى ومغزى .

ويتوق الفنان إلى أن يكمل الصورة التى رسمها للفتاة بعد أن

رأها ذات صيف فيقول : «أشد ما أتوق إلى أن أراك ثانية في الشتاء .. أود لو تخيلتك في بيتك . ولكني لم أوفق . فليس عندي ما أبنى عليه الخيال »

ثم يستكمل الفنان حاجته من الزاد الفني - بطريقة أو بأخرى - فلا تعود هناك حاجة ملحة إلى مواصلة الحديث مع الفتاة .. بعد أن استوى تمثالها بين أصابع الفنان حيا ، قويا أقوى وأجمل من الحياة، وأقرب منالا وأبقى أثرا لدى خالقه .

إذ ذاك لا يتردد الفنان الانانى - وكل فنان أنانى لا مفر - في أن يقطع صلته بملهمته، بعد أن أصبح وجودها في حياته غير ذي قيمة . بل بعد أن أصبح وجودها يعكر عليه راحة باله وصفوه الفني .

«أشعر أن من حق ضميري على أن أقطع مراسلاتي لك، أو في القليل، ، أحد منها، عليك - في الوقت الحاضر - أن تخفضي إهتمامك بى إلى أدنى الدرجات أمامك أشياء أخرى تشغلين بها . وأنت بعد شابة » .

ومعنى هذا - فيما يخص أبسن - أنه يقول لفتاته في مواربة: اسمعى . لقد استنفدت اغراضك وأنت الآن عبء على أريد أن أخفض اهتمامى بك الى أدنى الدرجات، أمامى أشياء أخرى أشغل بها وأنا لم أعد بعد شابا لى أهداف أخرى سأنذر نفسي لبلوغها »

وحين تغض الفتاة الطرف عن هذا التحذير الخفى لا يجد
ابسن بدا من أن ينبهها بطريقة أوضح إلى أن دورها قد انتهى ،
بل لا يكتفى بالكلام ، وإنما يعدها بأن يرسل لها نسخة مما
تحولت إليه «أميلى» آخر الأمر ، وهو : شخصية «هيدا جابلر» فى
المسرحية التى تحمل هذا الاسم، والتى كتبها «ابسن» بعد تعرفه
إلى الفتاة : «أرجوك، فى الوقت الحاضر - ألا تواصلى الكتابة.
حينما تتغير الظروف، سأخبرك ، أرسل لك قريبا مسرحيتى
الجديدة، إقبليها فى عطف - وأيضاً فى صمت» .



وتنقضى ثمانى سنوات على هذا «الغرام» بين ابسن وأميلى،
وتتراجع التجربة إلى الوراء ، وتفقد ما صاحبها من ألم وانفعال
حادين، وشعور بالحرمان، ولا يبقى منها الا الحنين العذب
والشعور بالعرفان، فلا يتردد ابسن فى الرد على رسالة أميلى له
بمناسبة عيد مولده السبعين ويعود الفنان إلى سابق حبه وانشغاله
بالفتاة فيقول :

«يا أعذب الكل ، يا أنستى الحبيبة الغالية ! اقبلى أعمق الشكر
على رسالتك . ذلك الصيف فى جوسينساس كان أسعد وأجمل ما
فى حياتى كلها» .

وبهذه الكلمات العذبة التى تشبه - مع ذلك - مانكتبه على

قواعد التماثيل من عبارات تفيض بالحب والاعجاب بمن مضوا
وتركوا فى حياتنا أثرا كبيرا، تطوى صفحة العلاقة بين «أميلى»
و«ابسن» .

وهى عبارة تضمن للفراشة الصغيرة - التى رأت النور
فرقصت حوله واحترقت به - مكانا فى صفحات تاريخ الأدب .
غير أنى لا أظن أنها عوض كاف عن قلب تحطم فى مستهل
الربيع .

ومع ذلك، فمن يدري لعل «أميلى بارداخ» هى الآن به راضية .
على كل حال ليهنها أن ابسن قد عاش من بعد ليكتب
مسرحية: «حينما نبعث نحن الموتى» وفيها يتأمل مصير فنان اسمه
«روبك» صنع تمثالا رائعا لامرأة بارعة الجمال ، كاملة الصفات
اسماه، «يوم البعث» فلما انتهى منه، نفخ يديه - بقسوة وأنانية -
من المرأة التى وقفت أمامه عارية، كنموذج، وعرضت أمامه كل
أسرار جسدها وروحها أيضا، وأقامت معه نوعا من الزواج
الروحى كان التمثال ثمرته - أو ابنا له ، كما اتفق الاثنان على أن
يسميا العمل.

ولكن الفنان الانانى أعرض عن هذا كله، ومضى يحاول أن
يخلق مستمدا الالهام من غير زوجته الروحية هذه .

وتفصل السنون الطويلة بين الفنان وزوجته الروحية، ثم يلتقيان

آخر الأمر فيكتشف الفنان فجأة أنه قد كان ميتا طوال هذه السنوات، وأنه قد بعث حين وجد إلهامه القديم من جديد .
ولكنه بعث قصير الاجل، فما يلبث الموت الفعلى أن يلف الاثنين.

وهذا شيء قريب مما حدث «لابسن» مع «أميلي» .
فهل انتاب الكاتب الكبير الندم لانه انفصل عن أميلي ؟ وهل كانت فرحة حقيقية وعاطفة جياشة تلك التي كتب بها خطابها الأخير لها قائلا :

«ذلك الصيف في جهسينساس كان أسعد وأجمل ما في حياتي كلها» .

مرة أخرى : من يدري !



في السنوات العشر الأخيرة من حياته، كان ابسن يميل إلى صحبة الفتيات الصغيرات، كان الكاتب الكبير يجد في هذه الصحبة عزاء عن الشيخوخة والهama لفنه وشيئا غير قليل من إرضاء لرغبته في أن يظل شابا دائما، وكان ابسن يسعى إلى الظهور في كل مناسبة ويميل إلى تأكيد ذاته من كل سبيل، كان يجهد في الحصول على النياشين من أماكن مختلفة، فان لم تأتته

طواعيه، لم يتردد فى أن يتسولها، تسولا، كما حدث فى حالة الوسام الذى أُلح فى الحصول عليه من الخديو إسماعيل، عن طريق صديق أرمنى اسمه «حبيب بك» كان قد استخدم نفوذه لدعوة «ابسن» لمصر لحضور حفلة افتتاح قناة السويس .

كذلك كان «ابسن» شديد العناية بهندامه، بلغ من شدة احتفائه بأتاقتة أن أصبح مضرب الأمثال لرجال عصره، فجعل هؤلاء يقتفون أثره فى كل ما يحدد من خطوط للأناقة الرجالية .

كان هذا كله يحدث خارج نفس ابسن، ولا يفتر فى داخل تلك النفس - مع ذلك - صراع روحى وعاطفى عارم، بين الفرد والفنان، وهو الصراع الذى انجذبت اليه بعنف مجموعة من الفتيات الصغيرات تحدثت، عن واحدة منهن هى أميلى بارداخ .

غير أن «أميلى بارداخ» لم تكن الفتاة الوحيدة التى تعرف إليها ابسن فى أواخر أيامه ، وسعى إلى أن يتخذ منها مادة لفنه.

فهو فى رسالة إلى شابة أخرى اسمها «كاميلا كوليت» بتاريخ ٣ مايو ١٨٨٩ ، يوافق «كاميلا» على ان مارأته من شبه بينها وبين بطلة مسرحية «سيدة البحر» اليدا ، التى كان ابسن قد أخرجها للناس فى العام السابق، ويضيف أن نقاط التشابه بين المرأتين كثيرة، وأن «كاميلا» قد أثرت فى كتاباته سنوات طويلة بفضل مافيه من مزايا روحية وفكرية .

وهو فى رسالة إلى شابة ثالثة اسمها «روزا فيتجنجهوف» تعرف إليها قبل وفاته بسبع سنوات وكانت آخر من عرف من الفتيات يشكر لهذه الفتاة هديتها من زهور صغيرة زرقاء قدمتها له . ويذكرها بما أبدته من حفاوة به فى العام السابق، حين قدمت مع جماعة من الفتيات عرضا من الرقصات الشعبية أقيم خصيصا لتكريمه، ووصفه ابسن بأن له ذكرا باقيا فى نفسه .

ويتحدث ابسن فى خطابه عن رسائل «روزا» الكثيرة له ، ويقول إن هذه الرسائل ترقد فى مخدع صغير خصصه لها، فى أحد ادراج مكتبه وأنه حين يبدأ العمل كل صباح يفتح الدرج ليقول : «هاللو، روزا» !

على أن أهم هؤلاء الفتيات الصغيرات على الإطلاق ، واشدهن أثرا فى قلب «ابسن» وفى فنه على السواء إنما هى هيلدور أندرسين .



كانت هيلدور ابنة لصديق قديم من أصدقاء ابسن، وحفيدة لسيدة تدعى مسيز سونتوم، كان ابسن يسكن عندها أيام إقامته فى بيرجن، كما أن الفتاة كانت تمت بصلة قريى لطبيب ابسن الخاص .

كانت هيلدور قد عادت لتوها من رحلة على الدراجات حينما

لقيها الكاتب العظيم، وقد تلا هذا اللقاء الأول لقاءات كثيرة، امتدت من عام ١٨٩١ حتى العام الأول من القرن العشرين .

وقد تبادل «العاشقان» خلال هذه السنوات الطويلة كثيرا من الرسائل «الملتبهة» أصفها بالملتبهة قياسا على شذرات منها أمكن الحصول عليها بعد وفاة هيلدور .

ذلك أن الفتاة أعلنت بعد وفاة ابسن وزوجته في أوائل القرن، إنها لا تعتزم أبدا نشر الرسائل التي كتبها لها الفنان الكبير، وذلك فيما عدا فقرة من خطاب مؤرخ ٢٩ يوليو ١٨٩٥ ، وفيه يقول ابسن لهيلدور وقد علم أنها زارت بلدة «سكين»^(١) أنه كان يجدر بها أن تتعرف على المزيد من «سكين» هذه، فهي بلدة المياه العاصفة ، الجارية، الفائرة، أو هذا على الأقل ما يذكره منها . ثم يضيف : وليس مجرد صدفة أنى ولدت فى بلدة الشلالات الصغيرة.

على أن «فرانسييس بول» الدارس المتخصص لابسن وفنه أمكنه أن يقنع خادمة هيلدور بأن تحكى له ماتذكر من رسائل ابسن لسيدتها . وقد أمدته الخادمة بسطور قلائل وردت فى عبارات إهداء كتبها ابسن لهيلدور فى مناسبتين .

قال ابسن وهو يهدى الفتاة مجموعة من أعماله الكاملة :

(١) التى شهدت مولده فى عام ١٨٢٨، والسنوات الأربع الأولى من حياته .

هيلدور : هذه التوائم الخمسة والعشرون تنتمي إلينا نحن الاثنين . قبل أن أقع عليك ، كنت أبحث وأسعى وأنا أكتب، كنت على يقين من أنك هناك، فى مكان ما من هذا العالم الكبير الواسع وبعد أن وجدتك لم أكتب إلا عن الاميرات فقط .. الأميرات من كل لون وجنس .

« هـ - أ »

وكتب ابسن فى مصاحبة ورود حمراء أهداها للفتاة : هذه تسع وردات حمراء لك ، وتسع وردات حمراء آخر لى . خدى الورد آيات للعرفان على ما أمضيناه معا من سنين .

وكان ابسن قد تقدم بهدايا أخرى للفتاة . أعطاه خاتما من الماس حفر عليه تاريخ ١٩ سبتمبر ، وهو تاريخ ذو مغزى سنعرفه حين ننتقل إلى الحديث عن مسرحية : « البناء المعلم » ، التى كتبها ابسن ليصور علاقته مع هيلدور ، وما تنطوى عليه من أبعاد ومعان.

كما أهداها مخطوطة المسرحية ذاتها والتى انتهت من كتابتها فى ١٩ سبتمبر ١٨٩٢ - ١٩ سبتمبر أيضا !

★★★

ورغم شدة العاطفة التى كان ابسن يحس بها نحو هيلدور

والتي فاقت كل ما اعتمل في نفس الفنان الكبير من إحساس نحو فتياته (١) فقد نظر إليها هي أيضا على أنها مصدر إلهام له .

وحين علم من صديقه الناقد الدنمركي «جورج براند» بأن جوتة قد كانت له صاحبة وملهمة اسمها : مريان، كتب لبراند يقول: يبدو لي مما ألاحظه من فحص لأعمال جوتة في تلك السنين «أثناء صحبة مريان له» ، أن شبابه قد عاد فلا ريب أن مريان قد كانت له نعمة كبرى .

قال ابسن هذا الكلام في عام ١٨٩٥ ، أي وهو في غمرة العلاقة العاطفية الوثيقة التي ربطته بهيلدور ، مما يوحي بأنه هو نفسه كان ينظر للفتاة على أنها ملهمة ومجددة، ومعيدة للشباب، إلى جوار أنها حبيبة القلب .

والواقع أن الشباب وعودة الشباب، وعلاقة القديم النازل بالجديد الطالع هي جميعا موضوع المسرحية الأخاذة التي كتبها ابسن أبان معرفته لهيلدور، وصور فيها موقفه الشخصي ككاتب مسرحي عظيم، تقدمت به السنون، ومازال قلبه شابا يتطلع لصحبة الجميلات، والشابات خاصة ، والفتيات الصغيرات بوجه أخص .

(١) أقول فتياته وأنا أقصد معنيين : الفتيات اللائي عرفهن وأيضا اللائي نظر إليهن على إنهن بناته - فلم ينجب ابسن البنات ونحن نجده في رسالة إلى هيلين راف الرسامة الشابة التي تقدمت الإشارة إليها يقول : كم تمنيت أن يكون لي بنت حبيبة ومليحة مثلك .

وابسن فى المسرحية هو البناء المعلم سولنس، وهيلدور هى
الاعصار النارى المدمر الذى يلم بالبناء المعلم على غير انتظار،
الطير الجميل الجارح الذى يتمثل فى شخص شابة فى الثانية
والعشرين من عمرها اسمها هيلد، تحط فجأة على عش البناء
الكهل ، فتثير فيه عاصفة تقتلع كلا من البناء وعشه .

«هيلد» هذه شابة جميلة، قد تلبسها الجن فهى تؤمن
بالمستحيل وترى تحقيقه رأى العين ، وهى تدفع البناء الكهل
«سولنس» إلى تحقيق ذلك المستحيل، لا تبالى وهى تدفعه أن
داست على زوجة أو هدمت بيتا، أو ضحت بالبناء نفسه، فتحقيق
المستحيل هو غايتها، وهو مبرر بقائها، وهو أيضا - وفى رأيها -
بقاء البناء . المعلم الذى شغفت به حبا .

وهو حب من نوع غريب، فهى لاتحب سولنس لشخصه، وإنما
لأنها تستطيع من خلاله أن تطول المستحيل .

و «سولنس» - بدوره - يحب هيلد الحب ذاته. لا يحبها لأنها
هى ، بل لأنها توقد النار فى جوانحه.. نار الرغبة فى تحقيق
المستحيل .

أما هذا المستحيل فهو قصر فى الهواء ، عال ، عال، كأعلى ما
تكون الاشياء له برج سامق مفرط فى الارتفاع وفى أعلى البرج
شرفة سوف تقف فيها هيلد، وتتنظر من عليها إلى الناس: من

يبني منهم الكنائس ومن يبني البيوت. حرة ترى في كل اتجاه،
لا يحجب أحد عنها الرؤية ولا يعوقها شيء .

ويسألها سولنس إن كانت ستسمح له بالصعود معها إلى
الشرفة، فتقول : نعم، ستسمح . إن سمح البناء المعلم لنفسه
بالصعود إن جرد على الصعود .

ويكون في هذا التحدي الخفي الفيصل فيقرر البناء المعلم أن
يفعل المستحيل مرة ثانية أن يصعد إلى أعلى البرج الذي أقامه
فوق بيت كان يبنيه لنفسه، ليضع فوق البرج باقة من الزهور .

يقرر سولنس هذا متحديا خوفه، وكهولته، وخوفه القديم من
المرتفعات التي تفقده توازنه .

ولكنه يفعل . يصعد إلى قمة البرج ليضع الباقة فينتصر على
ضعفه انتصارا واضحا غير أنه يسقط من العلياء ليتحطم جسده
إربا إربا ، ومع ذلك فقد حقق نصرا روحيا كبيرا، لا يهم بعده
مايجرى لوعاء الروح .



تقرع «هيلد» الباب على «سولنس» فينتفض ، قبل أن يراها،
هلعا، فهو يعيش في خوف مقيم من الشباب. يقرع من الزنبر الذي
سوف يدق فيه الجيل الطالع بابه، ليقول له : تنح عن الطريق .

و«سولنس» يخاف الشباب، ولكنه مفتون بهم مع ذلك . فلما
تقرر عليه هيلد الباب، ويرى شبابها، وحيويتها، يقر خوفه.
وتطمئن نفسه . فهذا شباب من نوع آخر ، شباب يستطيع أن
يصادقه . ويقوم معه بمزيد من الإنجاز .

إنها لا تمثل له القصاص الذى يعيش البناء الكبير فى خوف
أبدى منه، بل تعنى الحب، والدفع والتحقيق .

وكان البناء العظيم قد ارتكب ذنبا كبيرا داس الناس وامتبص
مواهبهم لكى يصبح بناء عظيما، بل أحرق بيتا قديما كان لزوجته
فاحترق معه كل شىء احترقت عرائسها الصغيرة التى ورثتها عن
أهلها جيلا بعد جيل . فاحترقت مع البيت والعرائس قدرة الزوجة
على الإنجاب . بل وقدرتها على الاحتفاظ بمن أنجبت فعلا من
الأولاد . فلا يلبث هؤلاء أن يموتوا بعد أن عجزت الأم عن
الاحتفاظ بهم.

ويرتفع البناء العظيم على أشلاء كل شىء ولكنه يعلم أنه كما
ارتفع فلا بد له من سقوط . من هنا قرعه وشقاؤه. غير أن لشقائه
أسبابا أخرى لقد أنفق أكثر من سنوات عشر فى بناء بيوت
للناس، كي يعيشوا فيها وينجبوا ، وترك من أجل الناس بناء
الكنائس ، متحديا .

فلما أوفى على الغاية تبين أن الناس لا حاجة لهم بالبيوت التى

تبنى . فلم تتحقق لهم فيها سعادة . بل هم ليسوا أهلا لسعادة .
وهكذا ضحى البناء بمن داسهم . ضحى بزوجته وأولاده .
وسعادته ليقبض الريح آخر الأمر .

هناك قرر أن يبني الشيء الوحيد الذى يحقق السعادة للناس
تسأله هيلد : وما هو هذا الشيء ، أيها المعلم العظيم فيقول :
سأبنى قصورا فى الهواء !

وتعود تسأله : ألا تخشى السقوط ، فيقول : لن أسقط إذا
ما وضعت يدك فى يدي وصعدنا معا .

تلقى مسرحية «البناء المعلم» ضوءا واضحا على علاقة ابسن
بهيلدور ، وتوضح الدور الذى لعبته الفتاة فى فنه وهو مشابه لدور
«إميلي بارداخ» فقد كانت هيلدور النواة التى تلقى فى المحلول
حتى تتخلق من حولها البلورات استخدمها ابسن لينشئ من
حولها مسرحية يقول فيها شيئا كان يلح عليه ويعذبه ذلك هو تدمه
على أنه ترك الحياة فى سبيل الفن ، ليجد من بعد أن الفن لا يغنى
عن الحياة . ، بل ليجد أن الفن الذى فضله على الحياة ليس أعمق
ما كان ينبغى أن ينتجه من فنون . لم يستخدم فيه أفضل قدراته .
وإنما هو فن من الدرجة الثانية .

وفى المسرحية نقاط التقاء كثيرة بين واقع ابسن وحياته

الداخلية . ولا عجب فى هذا ، فقد قال الكاتب ذات مرة : إن كل ماخطه قلمه له أوثق ماتكون العلائق بحياته الداخلية . فقد مارسه فى داخل نفسه ، حتى ولو لم يكن له رصيد فى الواقع .

وهكذا نجد أن هيلدور تظهر فى المسرحية باسم هيلد ، وأنها كعروس الخيال التى حولها إليها ابسن تمت إلى الأطباء بسبب .. هيلدور قريبة لطبيب أبسن الخاص، وهيلد ابنة طبيب يعرفه سولنس .

ويسمى اسن الشخص الذى يقابله فى الخيال باسم البناء العظيم ومعروف أن ابسن كان يسمى نفسه بناء للمسرحيات وليس مجرد كاتب لها .

وتدخل «هيلد» حياة سولنس بطريقة تكاد تكون مطابقة لظهور «هيلدور» فى حياة «ابسن» فى المسرحية تدخل هيلد وهى عائدة لتوها من رحلة جبلية . لا مال معها ولا ملابس غير تلك البسيطة الخشنة التى ترتديها .

بينما تدخل هيلدور حياة الكاتب الكبير وقد عادت لتوها من رحلة على الدراجات .

وفى المسرحية أن هيلد تزور البناء المعلم لتسأله أن ينجزها وعدا كان قد وعدا إياه من عشر سنوات خلت . كان سولنس يومها يزور بلدة هيلد الصغيرة المسماة «ليساتجر» ليفتح كنيسة

جديدة بناها للبلدة ، ويصعد إلى برجها العالى ، ليضع عليه باقة من الزهور، كما تقضى عادة قديمة .

وصعد البناء العظيم إلى البرج فعلا ووضع الزهور ، ومن أسفل، كانت بنت فى الثانية عشرة من عمرها تنظر إليه فى إعجاب . وتهتف ملوحة براية تمسكها : عاش البناء المعلم .

ومن يومها هامت به البنت حبا، وهى تحكى له أنه لقيها من بعد فى اليوم ذاته وخلع عليها لقب الأميرة الصغيرة.. وإنكفاً عليها ليقبلها قبلات كثيرة ، كثيرة . ثم وعدها بأن يعود إليها بعد سنوات عشر ليخطفها كما يخطف الجن الجميل عروسه، ويمضى بها إلى أسبانيا أو ماشابهها من بلاد ساحرة، حيث يقيم لها مملكة ويبنى قصرا تعيش فيه الأميرة هيلد . حدث هذا - تقول الفتاة - من عشر سنوات ، فى اليوم التاسع عشر من شهر سبتمبر واليوم هو التاسع عشر من شهر سبتمبر . وقد انقضت عشر سنوات تماما . فهى تسأله ان يعطيها المملكة والقصر .

وقد تقدمت الإشارة إلى أن ابسن قد أهدى هيلدور خاتما ماسيا حفر عليه التاريخ : ١٩ سبتمبر ، كما أنه أهداها من بعد مخطوط مسرحية : «البناء المعلم» - مسرحيتها ومسرحيته معا - التى انتهى من كتابتها فى التاسع عشر من سبتمبر أيضا .

وابسن يسمى هيلدور فى رسائله : الأميرة، ويقول: إنه بعد أن

عرفها لم يعد يكتب إلا عن الأميرات من كل لون وجنس . وقد وجدنا أن «سولنس» يفعل الشيء ذاته، فهيلد عنده أميرة من يوم أن لقيها طفلة، وقبلها، ثم حملها في قلبه طوال السنوات العشر، حتى عاد يستدعيها لتقوده من بعد إلى النصر الروحي الكبير الذي حققه على حساب وجوده المادى .

وثمة تشابه آخر بين «سولنس» و «هيلد» ، و «ابسن» و«هيلدور»، نجده فى علاقة كل من هذين الثنائيين بزوجة الرجل فى كل .

فقد كانت العلاقة بين ابسن وزوجته سوزانا متأزمة إبان السنوات التى عرف فيها ابسن هيلدور وهام بها وبعد عام واحد من إهداء ابسن مخطوطة مسرحية «البناء المعلم» لهيلدور، نجده يرسل إلى سوزانا خطابا شديد الانفعال، ينكر فيها بعنف أنه يفكر فى الانفصال عنها، رغم عبارات بدت منه حينما كان الكيل يطفح عنده بأثر من نزوات سوزانا، والانفجارات النفسية الكثيرة التى كانت تدفع به إلى حافة اليأس المؤقت .

غير أنه يمضى ليشكو مر الشكوى من الصعوبة التى يجدها فى إرضاء زوجته . فهى تطلب مسكنا جديدا، ما أن يوفره لها حتى تعود الشكوى تتصاعد من جديد، الدور الأول لا يليق بسبب الرطوبة . والدور العلوى صعب قبوله بسبب السلالم .. وهكذا

وسوزانا مريضة، ومنفصلة انفصالا واقعيا عن زوجها، بسبب حاجتها للاستشفاء فى أماكن مختلفة .

وفى مسرحية : البناء المعلم نجد موقفا مشابها لهذا . فثم انفصال روحى كبير بين سولنس وزوجته ألين . والزوجة تغار من سكرتيرة زوجها، الشابة «كاجا» ، وتغار بدرجة أكبر من هيلد، حينما تطرأ على المسرحية، وتقلب الوضع فيها قلبا جذريا .

وفى المسرحية أن سولنس قد بنى لزوجته بيتا جديدا، يوشكان أن ينتقلا اليه، غير أن الزوجة لا تشعر لا بالمقت والكراهية للبيت الجديد ، الذى لايمكن أن يصبح بيتا لها، وانما هو مسكن وحسب . وذلك بعد أن احترق البيت القديم الذى ورثته عن أهلها .



ابسن اذن يتخذ من هيلدور ومسرحيتها مناسبة يصور فيها حاله . ويرى ذاته، وينقدها ، ويخفف من وطأة الألم عليها .

قال ذات مرة إنه ، إذ كان يكتب مسرحية «براند» اقتنى عقريا ووضعها فى كأس، ووضع معها قطعة من الفاكهة الطرية، ثم جعل فى أوقات راحته من الكتابة يرقب العقرب .

كانت هذه تغضب بين الحين والحين، وحين يتكاثر السم فى جوفها كانت تغرس زيانها فى الفاكهة ، وتفرغ السم . تفرغه وتستريح .

وعلق ابسن على هذا بقوله : وهكذا حالنا، نحن الشعراء ! فهل فعل الكاتب الكبير بهيلدور ومسرحيتها مثلما فعلت العقرب بالفاكهة ؟

رغم التماثل الواضح بين سولنس وابسن، رغم ما قاله ابسن نفسه من أن هناك شيئا بين الرجلين، ورغم اشتراكهما في الخوف من الأشياء العالية، وفزعهما معا من خطر الأجيال الطالعة (١) ، فإن ابسن ليس هو سولنس تماما .

لقد أفرغ ابسن سم التجربة في وعاء المسرحية . أقام حريقا داخلها، واحتوى ناره، وكف عن نفسه أذى النار ، قدم سولنس فدية عن نفسه، وأصبح بفضل البناء العظيم الذي سقط من حلق، أكثر استقرارا ودعة مما كان ولو إلى حين . أما هيلدور فقد أدت هي الأخرى دورها، اتخذ منها ابسن موضوعا ومناسبة، وجعل منها كرسى اعتراف، فعل هذا في فنه . ولكن ماذا كان موضعها من قلبه ؟

لن يتسنى لنا أن نجيب عن هذا السؤال، حتى تنشر على الناس مجموعة الرسائل التي بعث بها إليها ابسن، والتي عرف الآن أنها سليمة ، وأنها في حوزة أحد هواة جمع الآثار الشخصية لكبار الفنانين .

(١) هاجم الروائي الشاب كنوت هامسون ابسن هجوما مكشوفاً اهتزت له كبرياء ابسن اهتزازاً واضحاً .

حين حسد برنارد شو ولیم شكسبير قتمنى لو أخرجہ من قبره ورجمه بالحجارة ۱۰۰

أظن أن شيئاً من الحسد قد مازج الموقف المركب الذى وقفه برناردشو من ولیم شكبير فى إحدى المناسبات كتب شو يقول : «ليس بين الكتاب البارزين من أحتقره الاحتقار الذى أكنه لشكسبير ، حين أروح أقيس عقلى بعقله .. ولو قيض لى أن أستخرجه من قبره لرجمته بالحجارة لأستريح » !

وراء هذا القول الفظيع ، المبالغ فى حنقه كان يستخفى إعجاب برناردشو بالكاتب المسرحى ولیم شكسبير . كتب الإيرلندى الكبير فى مقدمته لمجلد : «ثلاث مسرحيات للمتطهرين» يقول : «ما فى إمكان أحد أن يكتب تراجيديا تفوق الملك لير » فدلل بهذا على سلامة حكمه كناقد للدراما والمسرح، فإن الملك لير هى فى عرف الكثيرين، ليس فقط أروع تراجيديات شكسبير ، بل هى أعظم ماأخرج العقل الدرامى الإنسانى من تراجيديا، إنها العمل الذى فجر بجسارة حدود العمل الدرامى وخرج للناس فى شكل اصطلاحنا على أن نسميه: «فوق الدراما» ، أو : «دراما وزیادة»

والنتيجة أن أحدا من المخرجين الكثيرين الذين تصدوا لإخراج «الملك لير» لم يستطع أن يلم بموضوعها في شموله ، فاكتمى بأن اقترب منها اقترابا جزئيا، تناول نواحي، بعينها من العمل الكبير . وإذن، فمادام هذا التقدير الموفور هو مايمكنه شو للدرامى الإنسانى الأول ، فقيم احتقاره له ولماذا يود لو استطاع أن يخرج من قبره ليرجمه بالحجارة ؟ الجواب دار فى عبارة : «حين أروح أقيس عقلى بعقله» فإن شو كان يقدر شكسبير الكاتب المسرحى ويحتقر شكسبير المفكر وصاحب العاطفة، فكر شكسبير لديه هو فكر العصور الوسطى وعصر النهضة، وهذا فكر بائد فى نظر شو، من الواجب التخلص منه فورا، حتم أن يقوم فكر جديد فى المسرح ينتج مسرحيات جديدة، ستكون بحكم الضرورة مغايرة لمسرحيات شكسبير ومنافية لها . ويغير هذا الفكر الجديد لن تقوم الدراما الجديدة التى كان شو يتطلع اليها .

ولكن : لماذا ينبغى التخلص من شكسبير، قبل أن تقوم الدراما الجديدة ؟ يجيب شو : إن من المستحيل أن يقوم شكسبيران اثنان فى حقبة فلسفية واحدة . ان أول من يظهر على الساحة من عباقرة يضم حصاد الحقل الدرامى ويأخذه كله لنفسه، تاركا لمن يأتون بعده مهمة التقاط البقايا هنا وهناك ، ومن ثم تكون مهمة هؤلاء إما الانشغال بالفتات، أو التظاهر بأنهم يحصدون ويضمون

شيئاً ما لا وجود له فى الواقع .

لقد عبر شكسبير تمام التعبير عن عصره، واستنفد فى هذا التعبير العصر ووسائل التعبير معا، ويات حتما أن تمضى عربة الدراما قدما، وتتحرك إلى موقع آخر ، حاملة بضاعة جديدة تعرضها على زبائن جدد . ولأن هذا التحرك لم يتم، سقط المسرح البريطانى - والغربى عامة - فى بئر سحيقة ، وتوزع الاهتمام بشكسبير بين سوء استخدام مسرحياته وسوء فهمها من جهة ، وبين تقديسها وعبادة منشئها عبادة لا عقل فيها ولا فهم ولا تقدير، من جهة أخرى .

أورد برنارد شو الكلمات والمعانى سالفة الذكر فى أحد أجزاء مقدمته لمجلد : «ثلاث مسرحيات للمتطهرين» - الجزء المعنون : «أنا أفضل من شكسبير» وفيه يعقد مقارنة بين مسرحية : «أنطونيو وكليوباترا» لشكسبير ومسرحيته هو : «قيصر وكليوباترا» يقول شو : فى الأساطير اليونانية قامت الساحرة «سيرسى» بتحويل الأبطال إلى خنازير ، ويبدو أن المزاج الرومانسى المعاصر يميل إلى أن تحول «سيرسى» الخنازير إلى أبطال . إن شكسبير يعطينا صورة صادقة لجندى كسرتة الدعارة، وامرأة لعوب يموت بين ذراعيها أمثال هذا الجندى، ثم يروح يجهد قدرته الهائلة على الخطابة الدرامية، واستدرار العطف

المسرحى كى يقنع الحمقى بين متفرجيه بأن بطليه قد كسبا الحب وإن خسرا العالم وإن الحب هو التعويض العدل لهذه الخسارة .
فأى أكنوية هذه، ومن يصدقها منا إلا بنات الحان «وهن كليوباترات عصرنا الحالى» - اذا ما وجدن شاعرا يحولهن إلى حبيبات خالدات ؛ ثم يمضى برناردشو إلى القول بأن شكسبير كان يرى الحياة على حقيقتها ثم يروح يصور تصويرا رومانسيا، ومآل من يفعل هذا هو اليأس والانصراف عن الحياة، بدعوى أنها هباء وقبض الريح، ألم يجعل مكبث يقول : «انطفئى، انطفئى أيتها الذبالة القصيرة» لأنه أصر على أن يجعل بطله وهو أديب معاصر فى جوهره ^(١) مجرما يستشير الساحرات ؟

ويحدد برناردشو اعتراضه على مسرحية : «انطونيو وكليوباترا» ، وعلى مسرح شكسبير بعامة قائلا : «إنى لى اعتراضا تقنيا على اتخاذ الولوع الجنسى موضوعا للتراجيديا . إن هذا أمر لا يؤتى ثمارا ذات بال إلا فى حقل الكوميديا فلتعرض الواقعية للولوع الجنسى - فلتنقده الكوميديا ، فليسخر منه كتاب الأدب المكشوف، أما ان يطلب إلينا أن نعرض أرواحنا لخطر الافتتان بسحره - أن نعبدّه ، ونتحداه، ونزعم أنه هو وحده

(١) يشير شو هنا إلى مايراه النقاد الشكسبيرون من ان مكبث فنان وشاعر مرفف الحس قبل أن يكون جنديا ويستشهدون بكثرة المقاطع الشعرية التى ترددت خلال المسرحية .

ما يجعل الحياة جديرة بأن نحياها قشياً لا يمكن وصفه إلا بأنه
خبل أسلم إلى الجنون الحسى .

لهذا رأى شو ان انطونيو شكسبير هو فشل واضح، بينما
وجد الملك لير رائعة درامية محققة، وسبب التفاوت فى رأيه أن
شكسبير قد خبر الضعف الإنسانى خبرة كبرى ، بينما لم يعرف
القوة الإنسانىة فى كثير ، وهنا نأتى إلى نقطة مهمة فى مفهوم
برناردشو للدراما هى التى حددت شكل ومضمون هذه الدراما،
وهى التى حددت وتحدد مصير مسرحه . لقد نفى شو من
مسرحه أشياء كثيرة هى التى تكون دم الحياة فى الدراما، نفى
الحب المفتون لما تقدم ذكره من أسباب واستبعد الجريمة لأنها فى
رأيه لا تثير الاهتمام . بل استهان كثيرا بالعواطف أصلا، مصرحا
بأنه لا يامن لها، ولا يثق بالعاطفة تخرج من «فرن» النفس حمراء
متوهجة، فإنها سرعان ما تنطفئ، ووضع شو فى مقابل هذا كله
العقل البشرى . هو وحده الجدير بالاعتبار . هو وحده البوصلة
الهادية، والأرض الراسخة والمستقبل الواعد . ثم مضى يكتب
مسرحياته بوحى من هذا كله فجاءت هذه المسرحيات أمثلة متألقة
للفكر البشرى المستنير، وللحماس العقلى الدفاق، وللقدرة الفائقة
على تحريك الأفكار على المسرح، وألبسها ثوب البشر ، وقد أنتج
هذا القدر البارز من المواهب الكوميديا الإنسانىة الذكية، الطيبة
القلب، التى لا تتشقى فى ضعف الأفراد، وإنما تصب جام غضبها

على ضعف المجتمعات . وكان هذا إنجازا كبيرا لاشك فيه ، دفع الناقد والدارس المسرحي المرموق ايريك بنتلى إلى القول بأن شو قد حول مسار الكوميديا العالمية من نقد أفراد مختارين كلهم معاييب إلى نقد الناس كلهم، من منطلق أننا كلنا خطاة وكلنا نستحق العقاب، وكلنا قادر - بفضل العقل - على أن نقوم ماينتنا من اعوجاج. وهذه هي القوة الإنسانية التي قال شو: إن شكسبير لم يعاينها فجهلها، بينما عرفها فكتب من واقعها، غير أن شو لم يحسب حسابا لاحتمال ان يضعف العقل البشرى أو يضل طريقه أو تهبط عليه كارثة تصيبه بالشلل التام وقد جاءت هذه الكارثة - لم تتاون - فى شكل دمار فظيع شامل، جلبته الحرب العالمية الأولى فهز إيمان شو بالعقل من القواعد : هذا هو «الإنسان العاقل» فقد عقله، فأى أمل بقى لشو، المفكر، والإنسان، وكاتب دراما الأفكار الذكية ؟

كان شو يحس بمقدمات هذه الكارثة الوشيكة . فكتب لصديقه الممثل مسيز باتريك كامبل فى عام ١٩١٣ ، قبل أشهر قليلة من هبوب الإعصار المدمر ، يقول : « قد تركت الحياة تهرب منى .. وأنا الآن جهاز هضمى فارغ ليس له إلا عقل يدق قليدق مريضاء ان كانت روحى قد ماتت، فإنى قادر على أن أظل أدق حتى يموت عقلى بدوره».

وقبل هذا - فى عام ١٩١٢ - كتب شو لصديقه هذه يحذرها من نفسه : «سمى أذنك عن هذا الكذاب الايرلندى الدعى الممثل .. انه كتلة من الخيال بلا قلب، آلة تكتب وتتحدث . لقد أنفق قرابة أربعين عاما مع هذه الآلة حتى اصبحت شيطانية القدرة» .

غير أن مسيز كامبل لم تكن فى حاجة إلى تحذيراته هذه كتبت تنقد فى صراحة موجعة إحدى مسرحياته : «إن قلمك يدفعك إلى النشوة فتسكر .انت تنظر من ثقب الباب بقبعتك وليس بعينيك وسرعان ما تهزأ بشخصياتك فتصبح مجرد أبواق فى خدمة التصميم العام للمسرحية ، بلا لحم ولا دم . وبينما أشعر أنا بالفوضى فى مواضع بذاتها تقول : انت لنفسك : هنا كنت ملهما!

ثم تنقد مسيز كامبل شخص شو وحياته معا . تقول وهى تلفت نظره إلى أنه قد جهل عاطفة الأبوة «هؤلاء الأبناء العشرة الذين لم تنجبهم قد كانوا جديرين أن يعلموك شيئا» وتقول فى مكان آخر : إن دور المحامى الذى تحب دائما ان تلبس مسوحه يتسرب إلى كل ماتقول وتكتب وتفعل .. إنه الدور الذى أمضى عيش سنوات طويلة، وحال بينك وبين أن تصبح شكسبيرا - شاعرا .

وضع شو إذن فى مسرحه العقل بدلا من العاطفة . وأهل اليقين محل الشك، فسلب مسرحياته بهذا قدرا كبيرا من حيويتها، أما شكسبير فقد علمه السير فى الطرقات ، وشظف العيش وخداع الأصدقاء، وفقدان الحبيب، وانحسار ود المؤيدين. إن

حياة الإنسان شيء هش حقا - ان ابتاء الإنسان فى نظر القدر لا يعدون ان يكونوا مجموعة من الذباب تتلهى الكوارث بقتلها - إن الشر فى الكون أصيل وعميق وممتد، وإن صراع الخير معه قليل الانتصارات وإن اسمى ما يحققه الإنسان لنفسه من شرف هو أن يدخل مع الشر فى عراك يعلم سلفا أنه مهزوم فيه.

أبطال شكسبير جرحى، مكسورون ، محيرون، وهذا يجعلهم أكثر إنسانية بكثير من أبطال شو، الذين يصل بهم الوقوف حد الصلف الفكرى أحيانا، وإن عرف بعضهم الهزيمة والانكسار على المستوى الفكرى وحسب ! هكذا تنكسر جان دارك، وبربارا، انكسار العقيدة وليس انكسار القلب . أما شكسبير ففى أبطاله من يرتكب جريمة لم يكن يقصدها فيدمر بحمقه أعز مايملك «عطيل» أو من يخدع نفسه بأن جريمة واحدة تكسب له العرض وتؤمن حياته «مكبث» أو من يتأمل الشر والخير والموت والحياة والانتقام والتسامح ، بينما أيام الحياة تنقلت من بين أصابعه حتى يدفع تيار الحياة ذاتها إلى العمل «هاملت» أو من يحمله الكبر والعجب والجوع إلى الملق على أن يلقي بنفسه وبأعز من أحب فى أتون حرب الخير والشر على المستويين الفردى والكونى «الملك لير» . ليس بين هؤلاء من علم شيئا علم اليقين وإنما كلهم ضائع، مشرد ينطبق عليه قول المعلم الكبير شكسبير فى رثاء الإنسان :
«آه أيها الحيوان المسكين المفلوق^(١) الجسد» !..

(١) اشارة إلى أنه الحيوان الوحيد الذى يسير قائما على رجلين.

الفصل الخامس

صور لها دلالات

كان مجلس إدارة «مجلة المجلة» منعقدا لمناقشة محتويات العدد القادم اجتمع المجلس برئاسة الدكتور حسين فوزى الذى خلف الدكتور محمد عوض محمد ابتداء من العدد التاسع، الذى صدر فى سبتمبر ١٩٥٧ .

ولكن الدكتور حسين فوزى قد ضمن مواد العدد مقالة له قد قال : إنه سبق نشرها فى مجلة مغمورة سيئة الطبع والإخراج وأنه لهذا يستأذن المجلس فى إعادة نشرها فى «المجلة».

لست أذكر الآن رد فعل أعضاء المجلس وكان بينهم طه حسين والعقاد ، ولكننى أذكر أننى اندفعت أقول : إننى لا أرى فائدة فى نشر مقالة سبق أن عرفت المطبعة . ووافق الدكتور حسين فوزى على رأى ولكنه - فيما يبدو - لم يرتح لحجب المقالة بسبب هذا الرأى الذى اعتبره واهيا فكتب إلى الرسالة التى يراها القارئ الى جوار هذا الكلام .

إنى أنشر الرسالة ليس فقط لما تظهره من رحابة صدر وسعة أفق، واصراره مع ذلك - على الدفاع عن كل ما هو قيم وجميل، حتى وإن جاء الدفاع من صاحب الشأن بل أنشرها لما جاء فيها من أن الدكتور حسين فوزى كان أول من كتب مذكرة إيضاحية

فتاوى الاشياخ القوي

أخا أسعد ذكره نور الرحمن

صباح الخير ، وبعد ، ما زلت مترددا بعد الـ ١٥ المحلف
الذين قدسوا ، أسس منصوص مقال الفتح التامى لمصر .

لأنه أرسل من المقال لتطلع عليه ، بل وأرسل غيره . وهو
المنزلة الإيرانية التي كنت وضعيتها لقانونيات ، المجلس الأعلى للبحر
الغروب (أو الإقليم الفلدي) كما اقترحت ، والتي اعتبرها
المعترضون بملئها بأنها تهمل إنشائها ، ومغزاها لها المنزلة
الموجودة فلا تكون قانونيات المجلس .

وسيدنا حاله لا يزيد به كتابه منزع الإيرانية مع " إنشأ
منزلة له علم زرافة لقوله سوداني وحط وتحميه وتزويج على لسانه
الكهالة ، والمنزلة الإيرانية لوشا المجلس للفرحانين - وسأحب أن
إذا تأملنا لها ، فقد تم ^{تتمتع} ~~البلد~~ ^{البلد} من من قانونه لقوله سوداني
الذي تمليه لمسيل المثال ، ولا نجد من قانونه من قرأه من كتابه
والنقطة .

له أنه تنهار بيه " شري " للمجلس ، أهلها سر : رقة
وهذا إلهه علم قصر ، التي شرت قطيعة من مجلس لا كما نقرا
سبب عروفتها آلهة ، وطعها الردة
وهذه المنزلة التي قد تعلق كافتتاحية مناسبة بيانه لوشا ذكره الإله
الذي بعد في كل الآونة

و فيما سماه في دفترى عن هذا التحميل
المجلس
المجلس المذكور

لقانون انشاء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، أو الإنتاج الفكرى كما اقترح الدكتور فوزى . غير أن مذكراته اعترض عليها بوصفها «كلام انشاء» ووضعت بدلا منها المذكرة التى قدم بها مشروع القانون .

وقد حاولت أن أعثر بين أوراقى عن هذه المدة على نص مذكرة الدكتور حسين فوزى ، غير أننى - للأسف - لم أوفق .

أما المقالة فقد اتصلت بشأنها بالدكتور فوزى وقلت له : إنه يسعدنى أن اسحب اعتراضى على نشرها فظهرت فى الصفحات الأولى من عدد سبتمبر تحت عنوان «الجمعة الحزينة» - عن ابن إياس .

وزارة الارشاد القومى

أخى الأستاذ الدكتور / الراعى

صباح الخير ، وبعد، مازلت مترددا بعد الملخص الذى تقدمت به أمس بخصوص مقال الفتح العثمانى لمصر .

لذلك أرسل لك المقال لتطلع عليه، بل وأرسل غيره ، وهو المذكرة الإيضاحية التى كنت وضعتها لقانون إنشاء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب «أو الإنتاج الفكرى ، كما اقترحت» ، والتى اعترض المعارضون عليها بأنها «كلام إنشاء» ووضعوا بدلا

المذكورة الموجودة حالا فى قانون إنشاء المجلس .

ويبدو أن هناك من لا يفرق بين كتابة مذكرة إيضاحية عن «إنشاء صندوق لدعم زراعة الفول السودانى وتحميصه وتوزيعه على البائعين الجواله ومذكرة إيضاحية لإنشاء مجلس للفكر والفن. ومن العجب أنك إذا تأملت مليا ، فقد تجد «موضوع الإنشاء» فى مثل قانون الفول السودانى الذى تخيلته على سبيل المثال ، ولا تجده فى قانون من قوانين منشآت الفكر والفن .

لك أن تختار بين «شرين» للمجلة أحدهما مر : «قصة دخول السلطان سليم مصر» ، التى نشرت فطيسا فى مجلة لا تكاد تقرأ بسبب حروفها المعتلة وطبعتها الرديئة .

وهذه المذكرة التى قد تصلح كافتتاحية بمناسبة بيان الأستاذ وزير الإرشاد القومى بعد غد فى مجلس الأمة .
وختاما تحياتى ومعدرتى عن هذا التحميل .

المخلص

حسين فوزى

وزير عسكرى ووزير مدنى !

فى خريف ١٩٦٦ عادت وزارة الثقافة إلى الوجود برئاسة الدكتور عكاشة . اتصل بى الدكتور ثروت بالتليفون وقال : هناك مقرران معروضان علىّ ، لأقيم فى أحدهما مكتبى ، المقرر الأول «ذكره ولم أعد أذكر اسمه» ، والمقرر الثانى هو قصر عائشة فهمى أيهما أختار؟ قلت من فورى : عائشة فهمى بلا تردد . هو ذاته قطعة نادرة من الثقافة المجسمة وهو أليق بوزارة تسعى إلى نشر الجمال ، واختار ثروت عكاشة القصر .

أخذت أفكر لنفسى - مع ذلك . من شهر كان هناك وزير ثقافة آخر هو العالم الجليل الدكتور سليمان حزين ، الذى قدم خدمات جليلة للتعليم الجامعى ، وكان قد فرغ لتوه من انجاز ضخمة هو : انشاء جامعة أسيوط .

كان مكتب الوزير يقع فى شقة متواضعة فى شارع المساحة وذات يوم دخلت عليه فوجدت النجارين يعملون بهمة لتوسيع بعض الغرف حتى تستوعب مكتب الوزير وهيئة مكتبه ، وقامت المقارنة فى نفسى من فورها بين الشقة المتواضعة والقصر الجميل . كان وراء المقارنة أحساس غائر فى النفوس يشكو من تفرقة غير عادلة ،

وغير ذات أساس بين الوزراء العسكريين والوزراء المدنيين ، كان قد استقر في وعى الناس أن ثورة يوليو المجيدة التي ساندتها الشعب وتبناها من اللحظة الأولى قد دفعت إلى الوجود بفئة ممتازة من المواطنين هم رجال الجيش بينما إعتبرت باقى الناس من مرتبة تالية ومن ثم انهالت الامتيازات والمناصب على العسكريين بمن فيهم من وزراء وبذلت لهم الحماية من النقد الصحفى وكان مسلما به أنذاك أنك تستطيع أن تنقد بل أن تهاجم وزيرا مدنيا دون أن ينالك عقاب بينما تكفهر الوجوه ويظهر الغضب لو حاولت ذلك مع وزير عسكرى !

وكثيرا ما كان فتحى رضوان يسألنى : هل تحس بالفرق فى المعاملة بين العسكريين والمدنيين من الوزراء ؟ فأرد بالايجاب وماكنت فى حاجة إلى رد فقد كان الوزير فتحى رضوان موضع نقد دائم من صحف أخبار اليوم وكان مصطفى أمين يشن حملة تنذر وتسخيف لأعمال الوزير عرفت أوجها يوم قررت الوزارة إنشاء فرقة ياليل ياعين لتمثل الفن الشعبى المصرى فى الصين تنفيذا لمعاهدة تبادل ثقافى بين مصر وذلك البلد البعيد ، ويظهر أن أخبار اليوم اعتبرت الفرقة وسيلة لتشجيع ونشر الشيوعية فى البلاد فهاجمتها هجوما ضاريا على هذا الأساس .

ولم يكن ينجو من الهجوم العالم الجليل الدكتور حسين فوزى

وكيل الوزارة على عهد فتحى رضوان بل أن فتحى رضوان تعرض لحملة هجوم أقسى وأعتى هى فيما تلى من سنوات، قامت به صحيفة الجمهورية وقاده عطية الألفى تاجر الموز وكان فتحى رضوان يهاجم تحت اسم فهمى رمضان، كنوع من القناع الشفاف يخفى ولا يخفى من المقصود بالهجوم .

ولا أنكر أن وزيرا آخر قد تعرض لمثل هذا الهجوم العنيف الذى يبدو أن جهة عليا كانت مسئولة عن توجيهه لأن فتحى رضوان تجاسر - فيما يبدو - على أن يكون له موقف مخالف من الخط الرسمى للدولة فى إحدى المناسبات .

كان من الآثار الخطيرة للتوسع فى تكبير حجم الوزراء العسكريين، أن تكدست السلطة والمناصب على شخص الوزير كمال الدين حسين - على سبيل المثال - الذى أصبح صاحب أكبر نصيب فى الحكم : المدارس والجامعات، والمجلس الأعلى للفتون، والمجلس الأعلى للآثار ، والمجلس الأعلى لدار الكتب ، ولجنة الطاقة الذرية الخ .. وقد استتبع هذا أن فترت العلاقات بين جمال عبد الناصر . (١)

وقد نتج عن تكدس المناصب والمزايا للعسكريين أن انهالت النكات على الوضع بأكمله وانتقل الوضع من التندر إلى الغضب

(١) فتحى رضوان . المصدر السابق .

الشديد بعد نكبة يونيو، فقد قارن الناس بين الأداء العسكرى وعظم الانفاق على السلاح والعسكر، والنتيجة الفاجعة التى أنتهى إليها الوضع كله .

ولحسن الحظ ان هذه التفرقة قد أخذت تضعف إلى حد كبير، خاصة فى هذه الأيام ، وأن كان اعطاء بعض المناصب للرتب العليا من العسكريين المتقاعدين مازال جاريا .

لاحظ عبد الناصر انكماشى وترددى

فتقدم إلى ليحيينسى !

مدينة نيودلهى عام ١٩٦٦

أحضر المؤتمر الذى أقامته اللجنة القومية الهندية للمسرح،
المتفرعة من : المعهد الدولى للمسرح، التابع لهيئة اليونسكو
موضوع المؤتمر هو : «المسرح فى الشرق والغرب»

فى داخل قاعة النقاش كلام كثير عن المسرح، كاتبة ومخرجة
مسرح الارتجال ، جوهن ليتلود تنادى فى حماس : المسرح ليس
فى القاعات بل فى الشوارع والبيادين والتجمعات وأحضان البشر
خارج القاعة لقيت انديرا غاندى وجمال عبد الناصر كانا يجتمعان
مع الرئيس تيتو لبحث بعض قضايا دول عدم الانحياز . قالت
صحفية أمريكية حاقدة : بعد هذا الاجتماع لن يجد الرؤساء
الثلاثة من أصحابهم فى رحلة عدم الانحياز، كانت الحركة قد
خفقت بفضل مؤامرات الأمريكان، وبأثر من عوامل ضعف داخل
الحركة ذاتها .

اجتمع بعض العرب يحيون عبد الناصر وارتفع هتاف : هلا

هلا أبو خالد .

وحدى وقفت جانبا أرقب الرئيس العظيم لم أتقدم لمصافحته
رغم أن الكل كانوا يفعلون ، رأني عبد الناصر راغبا في تحيته ،
محجما عن تلك التحية بآثر من انكماش داخلي يعتريني في بعض
الأحيان .

تقدم الزعيم إلىّ وحياني ، وصافحني بعد أن أدرك أنني
مصري عربي محب له !

حين قال رب السيف والقلم :

مصر ليست فى حاجة لمثقفىها !

فى أواسط السبعينيات زار لويس عوض الكويت ضمن جولة خليجية حملته إلى العراق وربما غيرها من البلاد الخليجية - لا أذكر الآن . اجتمع لويس بالمتقفين المصريين الذى كانوا يعملون فى الكويت بالعشرات ، وأغلبهم من ضحايا الرئيس المؤمن أنور السادات .

كان هذا الأخير قد افرغ مصر من بعض خيرة مثقفىها، وبث فى نظام حكمه قوة طاردة وأخرى قابضة مزهقة للأرواح، أن بقيت فى مصر اختنقت وفاضت روحك، وأن تركت البلد فهذا بعض من أحب الأمانى إلى الرئيس المؤمن .

اجتمع لويس عوض بالمتقفين المصريين، وعبر عن قلقه الكبير لأن تحرم مصر من خدماتهم فى مرحلة مصيرية من مراحل تاريخها الطويل . قال : إنه لدى عودته إلى مصر سيخاطب وزير الثقافة فى أمرهم، وسيدعوه إلى أن يعمل على إعادتهم الى البلاد، نصحناء جميعا ألا يفعل فالنتيجة معروفة مقدما، فأبى الدكتور أن ينتصح ومضى من فوره إلى مصر وطلب مقابلة وزير الثقافة،

وكان وقتئذ يوسف السباعي .

قال لويس لرب السيف والقلم : إن بلادنا في حاجة إلى وجود
هذا الحشد الكبير من المثقفين الرفيع التأهيل ، كي يخدموا
بلادهم. ولأريب أن رب السيف والقلم قد استمع في أدبه الجم
المزيف إلى قول لويس عوض وتركه يتحدث حتى انتهى واذ ذاك
قال السيد وزير الثقافة : ومن قال لك يادكتور لويس أن بلادنا في
حاجة إلى خدمة هؤلاء ؟!

تناغم النص المسرحى وتقبل الورق وتبكي !

نقلب صفحات التاريخ المسرحى فنجد أنباء عن فنانين شجعان، كانوا يستमितون فى سبيل الحصول على شرف الأداء أمام الناس وعلى خشبة المسرح وحسب - فلم تكن الإذاعة والسينما قد انتشرت، أو حتى عرفت أصلا .

كانوا يقدمون مسرحياتهم تحت شعارات تجلب لهم عناء كبيرا مثل : «كل يوم رواية جديدة» - أحيانا و «حفلات يومية» و «حفلات للعائلات» - أحيانا أخرى .

لم يكن واحد منهم يطمع فى وسام، أو جائزة تشجيعية أو تقديرية ولم تكن هذه متاحة لهم على كل حال . وإنما كان كل ما يطمع فيه هو أن يجد فرصة العمل ، وأن يدخل له من عمله هذا ما يحميه من الجوع .

وكثيرا ما كانوا يجوعون - هؤلاء الرواد الشجعان ، جوعا دائما أو موسميا، وكثيرا ما كان يصادفهم الجحود، أو سوء التقدير ، أو تطاردهم الشائعات أو قوانين البوليس .

غير أنهم كانوا يحضرون إلى مسرحهم فى الميعاد، ولا يغادرونه

الا فى الميعاد ، وكثيرا ما كان غير المكلفين منهم يحضرون
لمشاهدة العروض، من فرط الشغف بفنهم والحرص على أن
يعايشوه دائما .

أنظر إلى الصورة التالية، التى يرسمها الكاتب المسرحى
عباس علام - الذى اشتهر فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا
القرن - والتى يوردها فى مذكراته ، ويصف فيها جلسة ضمته هو
والممثل عمر عارف والممثلة : فكتوريا موسى .

كان عباس علام يقرأ لهما الفصل الأول من مسرحية كتبها
بعنوان : «كوثر» فأجمع الاثنان على الاعجاب بالفصل .

وفجأة، انكفأ الممثل عمر عارف على يد عباس علام يقبلها، من
فرط شعوره بالامتنان للمؤلف الذى أهداه عملا طيبا .

أما فيكتوريا موسى، فقد تناولت الفصل من عباس علام،
وجعلت تضمه إلى صدرها، وتهدهده وتناغيه وتقبل الورق وتبكي !

وبالله عليكم قولوا لى : ألم تكن حالة الجوى هذه، بل حالة
الوجد الصوفى هى أولى بفنان اليوم - الذى يضعه المجتمع فى
حبات العيون !.

مذكرات الممثلين ايجابيا وسلبيا !

فى مذكرات الممثلين والممثلات نجد نعيمنا، وعذابنا ، نحن مؤرخى المسرح ونقاده ودراسيه .

والسبب طبيعى جدا فى أعماق كل فنان - فنان المسرح بالذات - احساس طاغ بذاته ، لا شر هناك فى هذا الاحساس، ولا افتعال، وانما هو يقوم على اقتناع حقيقى يبدو - أحيانا - بريئا براءة الأطفال !

فالفنان فى رأى نفسه هو مركز الكون المسرحى ومن عداه خلق من الناس كل مهمتهم أن يملأوا الفراغ ما بين المركز ومحيط الدائرة .

وقد تعودنا - معشر النقاد والدارسين - هذا الوضع من قديم لا من فنانينا وحدهم، وإنما من فناني العالم كذلك .

ورغم أنه وضع يسبب لنا غير قليل من الحرج، فأتنا - على الأقل - نجد فيه مهمة لنا ، ونحصل بسببه على دور تؤديه !

هذا الدور هو : اعادة ترتيب الاشياء، تغيير النسب والابعاد فى الصورة التى يرسمها الفنان المسرحى فى مذكراته يرسمها

لنفسه والغير .

نفعل هذا - بعد فحص دقيق لما يقوله الفنان عن نفسه ، وما يقوله عنه الغير .

أقول هذا بعد أن قرأت كتاب : «كفاحى فى المسرح والسينما» الذى وصفت فيه الفنانة فاطمة رشدى حياتها فى المسرح أساسا فى هذا الكتاب الطريف تتقاسم فاطمة رشدى بطولة الاشياء جميعا مع أستاذها وزوجها ومطلقها وصديقها طيلة عمره عزيز عيد .

فاطمة رشدى هى رائدة فن المسرح بل والسينما أيضا، وأول من أدخلت الجريدة السينمائية وعزيز عيد هو منشئ فن المسرح ومكتشف النجوم، وخالق فن الإخراج، ومدرّب كل فناني المسرح على كل فنون المسرح !

ونقرأ - هذا الكلام بكل مانملك من طيبة قلب، ومن قدرة على التعاطف، ونود لو كان فى إمكاننا أن نصدقه جملة، إن لم يكن تفصيلا فهو على الاقل يريحنا من عناء البحث عن أسباب أخرى لنهضة المسرح فى مصر من أوائل القرن حتى الآن .

ولكننا نعرف تماما أننا لانستطيع قبوله . فقد سبق أن قالت

مثله : الفنانة المرموقة روزاليوسف فى كتابها : «ذكريات» وقال
أكثر منه العميد يوسف وهبى فى كتبه وأحاديثه وذكرياته المتعددة
فى الإذاعة والتلفزيون والصحف والمجلات .

كما أن نجيب الريحانى قد استغل خفة ظله وقدرته الكبيرة
على اشاعة المرح فى الاشياء وعلى الصفحات ، فى رسم صورة
لواقعه المسرحى، تتناقض مع رؤية معاصريه وزملائه له .

فما العمل إذن ؟

وكيف نصل إلى الحقيقة المسرحية التى أسهم هؤلاء الأبطال
الأربعة مع مئات غيرهم من فنانى المسرح فى صنعها ؟
لا سبيل إلا غربة الكلام الكثير الذى قيل هناك ، وهناك ،
ولنأخذ المثال التالى :

فى عام ١٩٢٠ ، ظهرت على المسرح المصرى الأوبريت
المعروفة : «العشرة الطيبة» ، مقتبسة عن عمل فرنسى اسمه : «نو
الحية الزرقاء» اقتبسها محمد تيمور ، وكتب أزجالها بديع خيرى،
 ووضع موسيقاها وألحانها سيد درويش ، ومولها ووفر لها المسرح
والجو الملائم نجيب الريحانى ، الذى كان يقدم - فى الوقت ذاته -
مسرحياته الفرانكو آراب .

ورغم نجاح الأوبريت نجاحا كبيرا، فقد سحبت من العرض قبل أن تستكمل دورتها المعقولة. والسبب !

تردد فاطمة رشدى فى مذكراتها ماسبق أن قالته روز اليوسف فى ذكرياتها، من أن نجيب الريحانى قد ساءه أن تنجح الأوبريت كل هذا النجاح، حتى أن إيراداته من مسرحه هو قد قلت بسببه . فدفعته الغيرة إلى سحب المسرحية والتضحية بإيراداتها .

لقد وجد الريحانى - فى رأى فاطمة رشدى - أن نجاح الأوبريت وما يعنيه من نجاح مماثل لعزیز عید ، سيدعم الفن الجاد على حساب فن كشكش بك الرخيص، ومن ثم جاء قراره الغريب !

أما الريحانى فيبدو فى مذكراته مدافعا - حتى النهاية - عن الأوبريت ، رغم ما جلبته فى أثرها من متاعب سياسية، فقد أثارت عليه ضغينة العناصر التركية الحاكمة، التى كانت الأوبريت تسخر منها، ودفعت البعض إلى أن يقول : مادام الريحانى يسخر من الأتراك، فهو إذن مع الأنجليز، وهو منطق كان يبدو مقبولا لدى البعض آنذاك .

ولكن الريحانى يفسر سحبه للأوبريت بأن كلا من عزیز عید وسید درویش قد أخذ يبدى التمرد ، ويعد العدة للعصيان والمطالبة

بأن يكون إيراد الأوبريت للثنتين، من دون الريحاني، مادام الأخير لا يمثل فيها ومن ثم سارع الريحاني بمواجهة المتأمرين، وفض الشركة معهما .

أما تدهور إيرادات الريحاني من مسرحه فيرجعه الريحاني إلى خسائر مالية جاءته من تدهور أسعار أوراق وسندات كان قد اشتراها ، مما هبط بروحه المعنوية، ومن ثم شاع الإهمال في عمله المسرحي ، وقلت منه إيراداته !

★ ★ ★

أين الحقيقة في هذا كله ؟

علينا أن نتمسك بميزان الذهب لنفصل في الأمر . فليس من المستبعد أن يكون الريحاني قد خشي على فنه من نجاح العشرة الطيبة ؟

ولكن هذا وحده لا يصلح تفسيراً لقراره اللاحق، كما أنه لا يضع الريحاني في موضعه الحقيقي .

فلم يكن الريحاني سعيداً بقناع كشكش ، وهو الذي حاول من قبل ومن بعد أن يخلعه، ولم يهدأ له بال حتى خله فعلاً، وتقدم بفنه إلى رحاب الكوميديا الانتقادية .

فخوفه على كشكش بك لم يكن السبب الوحيد فى قرار سحب الأوبريت، وإنما كان هناك - أيضا - خوفه الأكبر من الاستشهاد فلم يكن الريحانى يريد أن يغضب السلطات أبدا - أى سلطات . وهناك أيضا ماثيره الريحانى من أن شريكه قد طالبا بالايزاز لنفسيهما، وهو طلب غير معقول .

وهناك - كذلك - رأى ظل الريحانى يراه فى صديقه وزميل شبابه الباكر : عزيز عيد ، وهو أنه موغل فى تمسكه بالفن الرفيع لى حد الانتحار .

فقد كان الريحانى يعمل على أساس أن طريق الفن الجاد لايمكن أن يكون مستقيما شديدا القصر ، وإنما لابد من مراعاة لظروف .

وكثيرا ماهبط نجيب الريحانى إلى مستوى التهريج ، لضغط من الحاجة المادية، أو إعراض الجمهور، ولكنه كان لايلبث أن يسترد الأرض المفقودة ويزيد عليها .



والظاهر - أيضا - أن عزيز عيد - على مواهبه المتعددة - كان بالغ فى تقدير نفسه .

يؤيد هذا ماكتبه الأستاذ فتوح نشاطى فى مجلة «الهلال» ،

حين ذكر قصة صراع عاصف بين عزيز عيد ويوسف وهبى، حول ترجمة مسرحية «الذئاب» . فقد ترجمها عزيز عيد - فيما يبدو - ترجمة غير دقيقة استغلقت على فهم الممثلين الذين احتشدوا ليستمعوا إلى عزيز وهو يقرأها لهم . وكان بين هؤلاء فتوح نشاطى، فشهد هذا الفنان العفيف كيف أدى إصرار عزيز عيد على الخطأ إلى الالتقاء به إلى الشارع إلقاء !

★ ★ ★

ومع تحفظاتى الكثيرة على مذكرات فاطمة رشدى ، فلا بد لكل مشغل بالمسرح ودارس له من أن يقرأها .

ليس فقط من أجل ماتحمل من معلومات، وإنما أيضا من أجل الصورة الإنسانية الدافئة التى تتخلص لنا من خلال قراءتها .

صورة فنانة كبيرة، بدأت من السفح تماما، بدأت وهى أمية طموح، تريد أن تؤلف وهى لاتعرف الألف من المئذنة، وتريد أن تخرج وهى لاتقوى على جهد التمثيل .

ولكنها - آخر الأمر - تنجح فى أن تشغل مساحة كبيرة من خشبة المسرح على أيامها . وتؤدى لفن المسرح فى مصر والعالم العربى - شرقا وغربا - خدمات لاتنسى ..

الفصل السادس

بعض رفاق التدريب

فؤاد دواردة : عاشق المسرح الرصين

عرفت فؤاد دواردة منذ أواخر الخمسينيات وعملنا معا أثناء رئاستى لتحرير مجلة «المجلة» وأذكر له فى تلك الحقبة فضلا كبيرا على، فقد كنت أكتب فى صحيفة «المساء» ومن بعد فى «المجلة» فصولا عن الرواية المصرية فلما انتهيت منها وقفت حائرا، ماذا أفعل بها ؟ وكان الاتجاه الغالب على أن اكتفى بظهورها على شكل مقالات ، غير أن فؤاد دواردة كان له رأى آخر، أصر على أن أجمعها فى كتاب وأخذ على عاتقه أن يرتب الفصول ، وأشار على باستكمال نقص هنا ونقص هناك ، فلما خرج الكتاب للناس بعنوان «دراسات فى الرواية المصرية» ولقى ترحيبا بين النقاد والدارسين والقراء ، أدركت كم كان فؤاد دواردة حكيما ومخلصا فى نصحه، وهما خصلتان محمودتان، ابداهما فيما بعد فى تعامله مع مقالات الأستاذ يحيى حقى الأولى، فقد أصر - مرة أخرى - على أن تجمع هذه المقالات وتصبح كتابا .

ولو دققنا النظر فى الحالتين لوجدنا وراءهما حب فؤاد دواردة الذى لايفتر للتوثيق والتسجيل، وخشيته الكبرى من أن تضيع

أشياء مهمة فى خضم الأيام، وهو الحب الذى يدفعه إلى متابعة الحركة المسرحية المصرية بكل هذا الحماس، والدأب ، منذ السنوات الباكرة للسنتين حتى الآن، اخرج فؤاد فى هذه السنوات أربعة كتب فى النقد والمتابعة المسرحية هى على التوالى : «فى النقد المسرحى» (١٩٦٥) و«مسرح ٨٥»، (١٩٨٦)، و«مسرح ٨٦» (١٩٨٧) وأخرج من أيام : «المسرح المصرى ١٩٨٧» طور فيه اتجاهها باكرا لديه لمزاوجة المتابعة بالتوثيق ، وهو مانجد بواده فى كتابه : «فى النقد المسرحى» وتربطنى وفؤاد بواردة ألفة أخرى هى الزمالة فى حقل النقد المسرحى، وهى زمالة حية نابضة تفيض بنقاط الاتفاق والاختلاف معا . أما الاتفاق فأمره مفهوم : كلانا يؤمن بالمسرح ذى الرسالة ويدافع عنه من كل سبيل . غير أننا ما أن نتفق على هذا حتى نروح نختلف . فأى مسرح جاد يعنى كل منا ؟ فؤاد يؤمن - وله كل الحق - بأن المسرحية يجب أن تحوى قيما إنسانية وأدبية واضحة حتى تقوم لها - فى نظره - قائمة وهو يرى أن الشكل الاسطاطيلى فى المسرح، القائم على بداية ومنتصف ونهاية والذى يحوى أزمة ماتلبث أن تنفرج ، هو الشكل الأمثل للمسرحية . بل هو فى رأيه الشكل الوحيد الجدير بالاعتبار وهو إلى جوار هذا يعتقد جازما بأن العرب لم يعرفوا المسرح الا فى منتصف القرن الماضى على أيدي مارون النقاش والقبانى وصنوع، لهذا رفض رفضا باتا مايتقدم به الباحثون فى مصر

وباقى أجزاء الوطن العربى من اشكال مسرحية ، تسمى أحيانا
ماقبل المسرح وأحيانا أخرى مسرحيات فى طور الجنين وعرف
عنه هذا الاتجاه حتى أن الكاتب السورى الباحث فى التراث
المسرحى الدكتور سليمان قطاية وضع اسم فؤاد نواره مع اسمى
محمد مندور، ومحمود تيمور بوصف إنهم جميعا ينكرون أن خيال
الظل فن مسرحى لا شبه فيه .. وقد أبدى الدكتور قطاية عجبه
الواضح من هذا الاتجاه .

راجع كتابه : {المسرح العربى من أين وإلى أين ؟} على أن
فؤاد نواره لايقف جامدا عند هذا التقديس ، للمسرح الغربى ،
فهو ناقد نواقه، شريف القصد . والرأى عندى أن المسرح الشعبى
الذى كان خيال الظل والارتجال والسامر والبساط .. الخ من
مفرداته الفنية يداعب أعماق الفنان فؤاد، ويخايل انظاره، وفى
الوقت الذى يتمسك فيه عقله وقلمه بالمسرح «المحترم» والدليل على
هذا ماكتبه فى مقال بعنوان : ارتجالات» مسرح الفرقة المدرسية»
فقد احتفى احتفاء واضحا بعرض مسرحى عنوانه : «درب عسكر»
وفهم تماما الهدف من ورائه، وهو تقديم عرض كوميدي قائم على
الارتجال المحسوب، دون ترخص أو ابتذال ، يقوم على روح الفريق
فى الأداء ولايسرق فيه فنان حق فنان آخر فى جذب الجمهور .

على أن فؤاد نواره ما إن يقرر هذا حتى يعود مسرعا إلى

خطوطه السابقة، فهو يشجب ماذهب إليه العرض المسرحى من أن قيام المسرح المحترم فى مصر قد جاء على حساب الفن المسرحى التلقائى ، وهو يؤكد أن المسرح المصرى مدين بنشأته واستمراره للسوريين واللبنانيين ، أكثر من دينه ليعقوب صنوع، فالمسرح المسرحى فى رأيه ولد فى أحضان الطبقة الوسطى، بل إن مسرح الارتجال ذاته قد ولد فى أحضان المسرح المحترم، وهو يرى أن فن الارتجال قد كان هامشيا لا فى مصر وحدها ولكن فى أرجاء العالم، باستثناء مرحلة الكوميديا دى لارتى فى إيطاليا .

إما أن المسرح المحترم قد قضى على المسرح التلقائى، فأمر واضح لكل الوضوح وهو لا يتمثل وحسب فى قيام الفرق المسرحية المصرية التى تعتمد النصوص المسرحية ذات الشكل الغربى بل هو واضح كذلك فى تطور فنان المسرح الكبير : توفيق الحكيم ، الذى اغتال فى نفسه فنانا مسرحيا شعبى التوجه تمثل فى بداياته، ووضع مكانه القمم المسرحية العالية التى عاد بها من باريس ، فأصاب نتاجه المسرحى بالتأزم الداخلى، وظل طيلة حياته حزينا نادما، لأنه ضحى بالجمهور العريض فى سبيل إرضاء الصفوة .

على أن القول بأن الفن التلقائى المسرحى قد قضى عليه تماما على يد المسرح المكتوب ليس دقيقا فالواقع أن الكوميديا الشعبية

كما قدمها الفنان السوري جورج دخول قد تسربت لا إلى هزليات عزيز عيد، والريحاني، والكسار وحسب، بل أنها عرفت طريقها أيضا إلى أعمال محمد تيمور، وإبراهيم رمزي، وتوفيق الحكيم نفسه.

وليس صحيحا على الاطلاق أن الفن المسرحي التلقائي المعبر عن روح الشعوب قد كان هامشيا وأنه ساد فترة قصيرة وحسب، أيام الكوميديا دي لارتي . ان الفنانين الشعبيين الفقراء الذي حملوا أرواحهم وفنهم في أيديهم وهربوا من اضطهاد الكنيسة لهم في القرنين الخامس والسادس قد حموا الفن المسرحي من الانقراض واستندوا على حب أفقر الناس وكرمهم في البقاء على قيد الحياة ، حتى أوصلوا شعلة المسرح إلى أوروبا عصر النهضة، وخرج من صفوف فن الارتجال كاتب مسرحي عظيم هو موليير الذي ابلى تجاوله الواسع في الاقاليم الفرنسية أكثر من نعل واحد له، والذي تربي على فنون السيرك وليس على الكوميديا المرتجلة وحدها . ومن فنون السيرك والميوزيك هول ظهر فن المهرج الإنساني العظيم شابلين الذي وضع قدرته على الضحك في خدمة انبل القيم الإنسانية ، وهي المحبة والتعاطف والوقوف إلى جوار الفقراء في وجه أغنياء لا يرون في الإنسان إلا آلة : حاسبة أو كاتبة أو صانعة أو خازنة !

وفؤاد نواره يعرف هذا كله، ولا يمارى فيه فى واقع الأمر، كل ما هنالك أنه تأخذه رعدة كلما شاهد أو سمع مظاهر الابتذال والترخص وفقدان الحياء التى تقدمها جميعا بعض مسرحيات القطاع الخاص الاستغلالي ، لاتبالي ، وهى تفعل هذا ، ان تخذش حياء الإنسان وكرامته وجسمه وتاريخه وأدميته كذلك، غير أن هذا شيء ، والكوميديا الشعبية، والمسرح الشعبى عامة شيء آخر، لهذا جعلت همى من سنوات أن ألح على ضرورة النظر إلى المسرحية على أنها لعبة مسرحية فى المحل الأول، وأكدت - المرة بعد المرة - على أن فن الفرجة يجب ألا يغيب عن العرض المسرحى توقيا لخوف محتمل من أن يسيء ؟ إلى المضمون الفكرى للعمل المسرحى ، ففى العرض المسرحى المتوازن تعيش الفرجة والفكر فى توافق عضوى، هكذا كان دائما شأن المسرح القومى التوجه . هكذا كان فن اريستوفان وموليير وشكسبير وبريشت وبرناردشو «فى بعض مسرحياته» وكذلك فى مسرحيات بذاتها من إبداع الحكيم . وهو أوضح مايكون فى بعض مسرحيات الفريد فرج، وغيره من الكتاب الذين اعقبهم توفيق الحكيم .

وما ان انتهى من بسط هذا الخلاف بينى وبين فؤاد نواره حتى أعود إلى الالتفاف إلى مزاياه الكثيرة الأخرى كناقده

مسرحى. وعندى ان الميزة الأولى هى شجاعة الرأى . انظر مايقوله فى تبيان السلبيات الكثيرة التى أبدأها عرض مسرحية : «عرايى زعيم الفلاحين» .. ان ماكنت أراه تعس وفقير وركيك .. والعجلة من جانب المؤلف «عبد الرحمن الشرقاوى» المتمثلة فى تعدد المشاهد وضعف البناء الدرامى وغلبة التسجيل والأخبار .. وفتور النسيج الشعرى ونثريته ..» يقول فؤاد دواره هذا وهو يعلم أن المؤلف ذو رصيد فى الابداع والعلاقات الشخصية معا . وأنه قادر على أن يرد على نقده بنقد «عملى» لايرضى فؤاد بحال ! ولكنه يقول رأيه وأجره على الله !

كذلك امتاز فؤاد دواره بمتابعته الدائبة والعطوف للعروض المسرحية التى تقدمها فرق الثقافة الجماهيرية . وهى متابعة متوازنة لم يمنع الناقد حبه لهذه الفرق المجاهدة من ان ينعى عليها افرطها فى ترسيخ فكرة ان المسرح كوميدى وحسب وان عناصر الغناء والموسيقى والرقص لازمة لنجاحها . بالاضافة إلى هذا وقف الناقد دائما مع فرق الدولة المجاهدة من أمثال : مسرح الفرقة والمسرح المتجول، ومسرح الطليعة والمسرح الحديث ، وشجع أعمالها وفنانيتها كلما كانت أعمالها تستأهل التقدير .

يبقى بعد هذا حب فؤاد دواره المقيم والمؤثر لتوفيق الحكيم : الرجل والكاتب والروائى والمسرحى وهو حب نذر قدرا كبيرا من

كتاباتهِ للتعبير عنه ، فأخرج كتابين هامين عن مسرحياته :
«المسرحيات المجهولة» و «المسرحيات السياسية» ، كما نال درجة
الماجستير من جامعة القاهرة عن بحثه فى فن الحكيم بعنوان :
«مسرح توفيق الحكيم» .

ويعد : فان هذه كلمة ان لم تفِ بحق فؤاد دواره كاملا ، فهى
- على الأقل - ترسم خطوطا عريضة للخدمة المتصلة التى يقدمها
هذا الناقد المتأبر الذى وقع فى عشق المسرح الرصين .

ألفريد فرج

عرفت ألفريد فرج من خلال نقاش حاد دار حول باكورة أعماله المسرحية «سقوط فرعون» عرضت المسرحية في دار الأوبرا في موسم (١٩٥٧ - ١٩٥٨) ، وانقسمت الآراء بشدة حول قيمتها الدرامية ، وتضاربت الآراء بشأن تصنيفها هل هي مسرحية شعرية ، أو مسرحية نثرية تتوسل بالشعر كي يرتفع مقامها الدرامي، أم تراها - كما قال ألفريد فرج نفسه في إحدى مراحل النقاش انها قصيدة درامية ؟

كنت أحد الذين شاهدوا المسرحية مع جمع كبير من المهتمين بالمسرح، كان بينهم محمود السعدني، وحسن فؤاد ، ونعمان عاشور - علي الأرجح - ورشدي صالح، وخرجنا جميعا من الأوبرا ونحن مشتبهون في نزاع واضح حول المسرحية ، رفضتها أنا، رفضا شديدا وظللنا نتناقش حولها حتى الثانية صباحا. نتناقش في الشارع، غير بعيد من دار الأوبرا . قال لي حسن فؤاد : مادامت المسرحية لم تعجبك . فما الذي تقترحه لاصلاحها؟ قلت في حسم غير حكيم : لا مجال للاصلاح علي ألفريد فرج أن يكتب مسرحية أخرى .

ومن ثم اتصل بيبي وبين ألفريد فرج نزاع حاد على صفحات الجمهورية تبادلنا فيه التهم الصارخة قرر هو أن الذين لايقدرّون

المسرحية هم الذين لا يقرأون، ولا يعرفون . ولا أذكر أنا بماذا رددت عليه، ولا أشك أنه كان لا يقل عسفا وتزمتا . واتصل الجدل مدة طويلة حتى أوشك أن يكون قطيعة ان لم يكن قد أصبح قطيعة بالفعل .

ودارت الأيام ، ودخل ألفريد الفرغ المعتقل و«دخلت» أنا مؤسسة المسرح، ثم خرج ألفريد فرج من المعتقل ومعه مسرحية اسمها : «حلاق بغداد» قرأتها معجبا ثم مفتونا، ودفعت بها من فوري إلى المسرح القومي للإخراج قال لي أحدهم كيف تقدم عملا لكاتب كان ضيف الحكومة في المعتقل ؟ أجبت : هذا سؤال لا محل له عندي . هذا عمل مسرحي جيد من واجبي أن أقدمه للناس، فإنني شاعت الحكومة ان تعترض فلتفعل ، وإن كنت أرجو من صميم قلبي إلا تفعل .

وكانت «حلاق بغداد» فاتحة سلسلة طويلة من الأعمال المسرحية، قدمها ألفريد فرج في ظل مؤسسة المسرح ويتأييد كبير منها ومن جمهور أخذ يتخلق حول فن هذا الكاتب الذكي، الواسع الحيلة ، الكثير التجريب ، الذي سبق المنظرين جميعا في استمداد التراث ، واتخاذ مادة لمسرح شديد القرب من وجدان الناس، كما تشهد بهذا مسرحيته الأخاذة الأخرى «على جناح الدين وتابعه قفة» .

يميز فن ألفريد فرج رغبة لا تهدأ في «تقليب» الأرض المسرحية تمهيدا لحركتها ثم زرعها ، جرب فن بريشت وشكسبير كاثر درامي على مسرحيته المهمة : «سليمان الحلبي» استخدم ذلك

الأثر استخداما خلاقا، وليس ناقلا .، وألقت إلى أشكال التأليف المسرحى السائدة فى الخمسينيات والستينيات المسرح التسجيلى فى «النار والزيتون» وبعض سمات من المسرح الشعبى فى «زواج على ورقة طلاق» والكوميديا الانتقادية ذات الهدف التعليمى الواضح فى «عسكر وحرامية» واستمد المسرح الأغريقى فى رائعته «الزير سالم» .

وإلى جوار الابداع المسرحى المباشر، إلتفت ألفريد فرج إلى قضايا المسرح، فعالجها بلباقة ونفاذ بصر فى كتابه الصغير الممتع «دليل المتفرج الذكى» .

وأضاف ألفريد فرج إلى حصيلته الإبداعية والنقدية اسفارا واسعة فى أرض العرب من الخليج إلى المحيط ، احتك فيها بفنون المسرح فى الجزائر خاصة، وفى العراق وفى تونس وفى الكويت وفى كل من هذه البلاد وفى غيرها كان له أثر مهم .

لا غرو أن قلت به ذات يوم : لقد حققت بفنك المسرحى بعضا مما كان الرائد توفيق الحكيم يطمح إليه ان يصل بالمسرحية الجادة الأساس لكى تجمع بين الفكر والفرجة ؟ إلى إعداد كبيرة من الناس .

كان ألفريد فرج رفيق درب مهم ونافع لعملى فى المؤسسة ولفن المسرح العربى على اطلاقه لذلك ازدهرت صداقتنا واثمرت فى كل مرة ألتقينا فيها فى مصر، أو فى أجزاء أخرى من الوطن العربى .

فاروق عبد القادر

شبهيد العشيق المسرحي

تلهث وأنت تقرأ كتابه الصغير المشحون : «ازدهار وسقوط المسرح المصري» كبسولة نقد مسرحي شديدة التركيز، مضغوطة إلى حد التوتر. قنبلة تؤذن بالانفجار منذ البداية وتتفجر فعلا في وجود من يجدهم قصروا أو خذلوا أو خانوا أو ميعوا عشقه الدائم: المسرح .

خرجت هذه الكبسولة إلى الوجود عام ١٩٧٩. في عهد الانفتاح السعيد كانت مطرقة ٦٧ قد هوت على رؤوس الجميع . فانهار النظام بجميع تشكيلاته وانهار معه المسرح .

استعرض فاروق عبد القادر فترة ازدهار هذا المسرح . وحلل ظروف وأسباب هذا الازدهار ، ثم عاش - كما عشنا جميعا - فترة السقوط ، وما بعد السقوط ، بدأ كتابه بمرثية حب وسخط موجهة إلى القاهرة استنقاها من مسرحية «سليمان الحلبي» التي يراها الكاتب واحدة من افضل مسرحيات عصر النهوض ، وانهى

الكتاب بمرثية أخرى للذين رحلوا فى الزمان والمكان أو تركوا
دنيانا كلية وهؤلاء الآخر أهدهم فاروق عبد القادر كتابه الجديد
الذى صدر فى أواخر العام الماضى بعنوان : «مساحة للضوء
ومساحات للظلال» : «أعمال فى النقد المسرحى ٦٧ - ٧٧» . أما
الأعزاء الراحلون فهم : ميخائيل رومان . «سقط شهيدا فى أكتوبر
٧٣» وصلاح عبد الصبور «غاب نوره فى اغسطس ٨١» ومحمود
دياب ، «غيبه القهر بألوانه فى حياته القصيرة فى نوفمبر ٨٣»
وإذا كان فاروق لم يظهر اسمه فى هذه القائمة، فذلك فضل من
الله وتوفيق فان الناقد قد تعرض - هو الآخر - لكل ألوان العنت
التي تعرض لها بعض هؤلاء - رومان ودياب خاصة - ومع ذلك
فهو شهيد بالفعل . شهيد على قيد الحياة ومن ثم سميته فى
عنوان هذا الفصل : «شهيد العشق المسرحى» .

وينبغى أن اقرر منذ البداية ان فاروق عبد القادر ناقد من نوع
خاص ، غيره يدبجون المقالات النقدية ، ويقرعون الحجة بالحجة،
أو لا يوردون حججا على الإطلاق ، وانما يكتفون بأن يقرعوا
رعوسنا بما يكتبون . أما فاروق فهو يحترق وهو يكتب . يتوهج
أحيانا، ويصفو نوره، وأحيانا أخرى يضطرم ويعلو دخانه، ويسمع
حتى أقرب أصدقائه إليه، ممن لاشك فى تقديره لهم، وذلك اذا
ما وقر فى نفسه انهم هادنوا، أو تخاذلوا ، أو خرجوا على العهد .

أما ذلك العهد فهو لدى فاروق عبد القادر : حماية المسرح الجاد . والانتصار لمفهوم محدد لهذا المسرح الجاد . فهو عنده المسرح الفاعل الذى يحفز إلى التغيير والتنوير الذى يخاطب عقل الإنسان وروحه ولا يهبط أبداً إلى مستوى النصف الأسفل من الجسم البشرى ، مدغداً ومثيراً .

وهو عنده نتاج لاشك فيه لأوضاع اجتماعية وسياسية واقتصادية يقوم ويسقط اذا ما هي قامت وسقطت ، ولذا فان أول مقياس يستخدمه فاروق فى تقييمه للقصص المسرحية مطبوعة أو مجسدة، هو مدى ماتعكسه من أحوال الناس اذ هم يضطربون فى طرقات الحياة ، تزخم أيامهم الافراح والاحزان وتسد مسالكهم الأهوال ، والهزائم، وتربص بهم شرور الأشرار ومؤامرات الأعداء داخل وخارج الوطن .

فهو اذن ناقد ذو قضية تشغل باله ولا تسلمه للراحة أبداً ولكنه ليس هذا وحسب فانه قبل هذا دارس للمسرح وقضاياه ونظرياته وتجاربه فى الوطن العربى . وفى بعض العواصم الغربية حيث يعيش فنانون يقدرهم فاروق حق قدرهم ، وعلى رأسهم الفنان البريطانى الدائم التجريب : «بيتر بروك» الذى ترجم فاروق له كتابه المعروف : «المساحة الفارغة» ونشرت الترجمة أيضاً فى أواخر العام الماضى ، كما سبق أن ترجم له مسرحية : «نحن

والولايات المتحدة» ونشرت عام ١٩٧١ .

وتقرأ كتابى فاروق عبد القادر : «ازدهار المسرح» و «المساحات» فلا تجد نفسك تختلف معه فى كثير، على الأقل هذا حالى ، المسرح الجاد هو فعلا الركيزة الأساسية لدعم الإنسان وتطويره ودفعه إلى مزيد من التقدم ، المسرح التجارى هو المقابل السالب لهذا المسرح، خاصة بعد أن تحول على أيام الانفتاح من تجارة ، إلى صناعة فاستثمار ذى عائد سريع لاشك هناك فى أن المسرح، لأنه فن حضور على الخشبة وفى القاعة معا – هو فن سياسى فى المحل الأول . مجرد اجتماع الناس فى قاعة بهدف واحد يشكل نواة الاجتماع السياسى فاذا كانت المسرحية المقدمة سياسية فى الجوهر والشكل معا ، اصبح الحضور سياسيا بكل معنى لهذه الصفة .

تقوم النهضات المسرحية وتزدهر إذا كانت الأمة فى حالة يقظة تامة وسيولة فكرية وتوق إلى طريق تختاره من بين طرق عدة مطروحة ، اذا ذاك يقوم الحوار ويحتدم تبادل الآراء، وتزهو أنوار الخشبة ويصبح الكل مشاركا فى تحمل التبعة خارج المسرح وداخله معا، البهرج المسرحى وكرات الإخراج الملونة ومفرقعاته ، ولعان النجم المسرحى ، ورصيد المخرج ومصمم المناظر وحسدها لا تقيم نصا من العدم .

شهادة الدكتوراه ، حتى ولو كانت فى تاريخ المسرح أو أدبه أو فى التجسيد المسرحى لاتقوم ابدا مقام الموهبة ، تلك منحة السماء تبذلها لناس وتحبسها عن ناس، ولاحيلة لنا فى تغيير هذا الوضع ولاينفع فى تغييره أن تكون رئيسا لقسم ، أو صاحباً لفرقة مسرحية أو عليها معا . ولن تتفك ابدا الزلف الإعلامية ، ولا الصلات الشخصية ، ولا أن تنتثر اسمك وأخبارك نثراً على صفحات الصحف وبرامج الإذاعتين ، لا جدوى مطلقاً فى أن تخضع الثقافة للإعلام أو تضم المسرح إلى التليفزيون ، ولا أن تنفق بسخاء على العرض والنجوم فكل هذا لن ينتج مسرحاً يسند أصحابه ومؤيديه فى وقت الشدة ، وإنما ينهار البناء المسرحى مع الانهيار العام .

هذه بعض من المبادئ التى سفح فاروق عبد القادر دمه وبذل أيامه حياته دفاعاً عنها، فى «أسبرطية» نادرة فى أيامنا هذه، رأى دائماً أن الحق أحق بأن يقال . وقاله فعلاً حتى حين كان هذا يعنى أن يترك وظيفة، و«يفوز» باضطهاد كاتب دائم النفوذ . فعند فاروق ينبغى أن تقول الحق أو أن تنتحر . لا يعفيك من التبعة أن تصمت أو أن تنصرف إلى عمل آخر، فسيظل يلاحقك الذنب

العظيم : أنك شيطان أخرس .

ومن حسن الحظ أن يقوم بيننا ناقد يمثل هذا الوصف فالحق أن احوال المسرح والثقافة عامة على أيامنا هذه تحتاج إلى النظر شذرا أحيانا ، والركل أحيانا أخرى، والاشتباك بالأيدى بل وإطلاق الرصاص فى كثير من الأحيان ، وفاروق عبد القادر يفعل بعض هذا، يتمادى فيه أحيانا، حين يكون المسرح المطروح مغريا بالتحليل السياسى الاقتصادى ، مثلما يفعل فى فحوصه المتأنى لمسرح توفيق الحكيم حين يلمس فى دقة أزمة هذا المسرح وتذبذبه بين الرغبة فى سكنى قمم الفكر الباردة والتحرق إلى حرارة الحياة فى السفوح : ان المساحة التى يخصصها الناقد لذكرى هذه الأزمة وأثارها السالبة على توفيق الحكيم وعلى مسرحه وعلى المسرح بوجه عام، تزيد كثيرا على السطور القليلة التى يعترف فيها للحكيم ببعض الفضل . « اثنتا عشرة صفحة لتحليل الأزمة وستة سطور لإيراد الفضل » . يقول فاروق فى فضل الحكيم على المسرح : «إن النظر إلى المسرح المصرى بعده يؤكد - دون أى شك - دوره فى ازاحة حائط الغرابة بين المسرح - كفن له جديته وأصوله - وبين قطاع من الجمهور القارئ أو الملتقى . ويؤكد كذلك أن كثيرين من الكتاب التالين له كانوا له قراء، ومتأثرين به ، وليس هذا بالدور الهين أو القليل ».

وأهمية هذه السطور القليلة أكبر بكثير من عددها . فهي تحول واضح عن موقف الرفض التام الذى التزمه فاروق من الحكيم فى أعقاب الهزيمة، حيث اعتبره واحدا من رموزها الواجبة السقوط والتي سقطت بالفعل بسقوط ما هو أكبر منها ، وربما يكون الناقد قد عاد إلى شىء من هذا الموقف الحاد فى نقده لمسرحية «إيزيس» التى عرضت أخير على المسرح القومى . على أننى أميل إلى الأخذ بما تمثله السطور القليلة من معنى ومغزى، فهي وإن بدت منتزعة من «تحت الخرس» إنما تمثل حقيقة تقدير الفنان فى فاروق عبد القادر للفنان توفيق الحكيم . أما المفكر فى فاروق فإن موقف توفيق الحكيم فى كثير من الأشياء يستقره دائما إلى الغضب ولا حيلة له ولا لنا فى هذا وإنما علينا أن نثبت دلالة أخرى لحقيقة تقدير الناقد للحكيم، تتمثل فى هذا العدد الكبير من الصفحات الذى خصصه للحكيم، من كتاب صغير الحجم « ٢٢٥ صفحة» وهو مالم يحظ به كاتب آخر ممن هم أكثر قربا إلى قلب الناقد .

أشياء أقل أهمية بكثير تخرج من غلبة النظر السياسى على كتابات فاروق عبد القادر أبرزها أن يلتفت الناقد إلى عمل بعينه من أعمال كاتب ما يتحقق فيه الموضوع السياسى تحقيقا رئيسيا، ويكون أقل التفاتا لعمل آخر للكاتب نفسه لا تبرز فيه السياسة برونزا واضحا وأنا أفكر فى ألفريد فرج وعمليه الهامين : «سليمان

الحلبى» و «على جناح التبريزى» فقد استولى «سليمان» على فاروق وطلب لبه فجعله يرى فيه مسرحية شديدة النضج كثيرة القرب من التراجيديا ولم تلق «على جناح» منه نصف هذا الاهتمام، والشئ ذاته موجود فى احتفاء فاروق «بمأساة الحلاج» لصالح عبد الصبور وإعراضه الجزئى عن مسرحية صالح الفاتنة: «الأميرة تنتظر» ومثل هذا يمكن أن يقال فى حفاوة فاروق «بالدخان» وعدم التفاته التفاتا واجبا لمسرحية «الوافد» وكلاهما من فن ميخائيل رومان . لا أقول إن فاروق فى الحالات الثلاث لا يقدر المسرحيات التى ذكرتها أنفا، وإنما أقول: إنه يبدو وكأنه لا يلتفت إليها تلقائيا وأنه يتفحصها ويقدمها حينما يلفت أحد أو شئ نظره اليها .

إلى جوار هذا ، هناك موقف الناقد من قضية التراث فى المسرح ، وماتحيل إليه من مشكلة شائكة ومحيرة لكل الاطراف، هى : تاريخ ميلاد المسرح العربى . أهو : ١٨٤٧ مع ميلاد المسرح المكتوب فى بيروت على يد مارون النقاش، أم هو العصور الوسطى التى عرفت المسرح بالوساطة عن طريق خيال الظل . 'الفن الذى حقق صلة عضوية ممتدة بين الأدب العربى الرسمى وبين فنون الشعب عن طريق وضع المقامات على المسرح على شكل بابات خيال الظل ؟

كثير من النقاد ودارسى الدراما يقفون موقفا غير متوازن من هذه القضية الهامة . محمد يوسف نجم بدا بالسخرية من الفن المسرحى الشعبى حين تحدث فى استخفاف واضح بفن جورج دخول، وهو يذكر لينفى - كما يقول الانجليز - قيمة : «المعلم التعيس» - فى كتابه المعروف ثم انقلب الدكتور النجم انقلابا كاملا على هذا الاستخفاف بالفن المسرحى الشعبى ، ودفعه حماسه الجديد إلى تلمس مظاهر مسرحية لدى العرب أيام الجاهلية . وعاد فأنكر قيمة استلهام التراث فى المسرح فى ندوة عقدت بالكويت عام ١٩٨٤ لبحث مستقبل المسرح العربى ومالبث أن عدل عن موقفه هذا وأقر قيمة هذا التراث - ضمنا - حين مضى يشارك فى أعمال الندوة .

ونعمان عاشور قاطع فى رفضه الحديث عن أى مسرح قبل المسرح المجلوب من أوروبا، وكذلك فؤاد دواره ومع ذلك فهما لا يستطيعان إخفاء إعجابهم بالعروض المسرحية التى تتخذ القالب الشعبى مضمونا لها مثل عرض : «درب عسكر» الذى قدم على أساس من فصول الارتجال المنشورة فى كتابى «الكوميديا المرتجلة» ونعمان عاشور لم يتحفظ فى إعجابه بعرضى : «منين أجيب ناس» و «العسل عسل والبصل بصل» وكليهما ترك جانبا الصيغة الأوروبية للمسرح وافاد من تقاليد المسرح الشعبى :

صياغة وتمثيلا ومادة أيضا ، وفاروق عبد القادر - كنعان -
قاطع في رفضه للمسرح العربى قبل ١٨٨٤ يقول فى استهلال
كتابه «ازدهار وسقوط» «لست من المؤمنين بأن أسلافنا العرب قد
عرفوا المسرح ولاجدوى التنقيب فى كتب التراث لتصيد عناصر
مسرحية تناثرت هنا وهناك » ثم يمضى من فوره لتبنى رأى
مناقض لهذا حين يعترف بأن المقامات بها بعض العناصر
المسرحية ، وأن هذه العناصر وصلت إلى مرحلة التجسيد عن
طريق بابات ابن دانيال ولم يمنعها من التحول من التمثيل
بالتصاوير إلى التمثيل بالبشر الا المحظورات الدينية وان كانت
بابات الخيال قد تركت مع فن الأراجوز أثرا واضحا فى الفصول
المضحكة التى عرفتها البيئات الشعبية فى المدينة والريف، ولو شاء
فاروق لأضاف أن أثر هذه الفصول المضحكة قد امتد إلى المسرح
المصرى المكتوب ، فى أعمال أعلام هذا المسرح : يعقوب صنوع
وتوفيق الحكيم ومحمد تيمور ، وإبراهيم رمزي وغيرهم .

ويلحق بهذه الافكار لقيمة الاشكال الشعبية للمسرح العربى،
استهانة واضحة بفنون الإضحاك التى يلجأ اليها كبار المضحكين
وعلى رأسهم عبد المنعم مدبولى ، إن فاروق يجد هذه الفنون
موظفة فى خدمة أعراض تخديرية أو تحييدية أو حتى الرجعية ،
ينسخت على الوسائل والمتوسلين معا دون أن يضع حدا فاصلا

بين الوسيلة ومن يستخدمها ودون أن يتذكر أن فنون الإضحاك يمكن أن توظف في عرض نبيل ولخدمة رسالة عظيمة كما فعل أعلام الضحك في كل مكان : اريستوفان اليونانى - وإلى حد ما - بلاوتوس الرومانى ، وموليير الفرنسى وشكسبير الانجليزى، وبريشت الألمانى وبرناردشو الايرلندى . ان سخط فاروق عبد القادر على الإضحاك والمضحكين عميق لايمحى ، حتى انه قابلنى منذ أيام ، فلم يستطع أن ينسى أنتى مدحت فن عبد المنعم مدبولى فى مسرحية «هالو شلبى» فذكرنى بهذه «السقطة» حزينا ومعاتبا !..



على أن فاروق عبد القادر لايقصر جهوده فى خدمة المسرح على النقد ، ومايصحبه أحيانا من تنكيت وتبكيت ، بل هو يفعل أيضا شيئا هاما حقا، هو السعى الدائب لاستخلاص بعض النصوص المهمة من براثن الضياع اهمال المتعمد وغير المتعمد والجهد الكبير الذى بذله سعيا وراء تأمين وجود نصوص ميخائيل رومان، والذى أسفر عن طبع آخر ماتركه لنا وهو مسرحية «إيزيس» يمثل جهده فى هذا الاتجاه خير تمثيل لقد قدم فاروق للمسرحية بمقدمة توثيقية ونقدية مهمة، وضعت فن رومان فى أبعاده الصحيحة وألقى الضوء على كثير مما اعتمل فى نفس

الفتان، وما دار حوله من أحداث من يوم ان كتب «الدخان» حتى
يوم غاب عنا فجأة، لايدري أحد كيف ولماذا ؟

وحسب شهيد المسرح أن يفعل بعض هذا لكي نضعه في
الطليعة من خدام المسرح المخلصين ، فماذا نقول عنه وهو قد فعل
كل ما تقدم وما زال يقدم المزيد ؟!

نبيل بدران

فى أواسط الخمسينيات ، تخرج نبيل بدران فى المعهد العالى للفنون المسرحية قسم النقد ، كان بين مواد اختباراتہ أن يقدم بحثا فى المسرح، ولكن نبيل اختار أن يقدم مسرحية عوضا عن البحث ومن ثم فقد عرض على لجنة الاختبار مسرحية من تأليفه عنوانها : «السود» .

قرأت المسرحية وأعجبت بها ووجدت منها مؤشرات واضحة لكاتب مسرحى واعد فانتحيت بالطالب نبيل جانبا، وهنأته على عمله، وطلبت إليه أن يواصل الكتابة، وقد فعل نبيل بدران فأخرج مسرحيات كثيرة هى : «السود» ، «البعض يأكلونها والعة»، «جحا يبيع حماره» ، «انتبهوا أيها السادة» ، «عفوا أيها الأجداد» .

وقرن نبيل بدران العلم بالعمل فسافر إلى أجزاء كثيرة من الوطن العربى بينها الكويت والعراق، حيث تعلم أن يخرج من اسار الوهم القائل : بأن المسرح القيم هو فى مصر وحدها، نما للكاتب والناقد وعى قوى بوحدة المسرح العربى وتعدد مصادره وقر فى نفسه أن لا سبيل لتقدم المسرح فى مصر الا إذا ربط خيوطه إلى خيوط عربية كثيرة تقطع كل المسافة ما بين المغرب على المحيط الأطلسى والبلاد العربية التى تقع على شط الخليج إضافة

إلى المسرح فى فلسطين وسوريا ولبنان .

ومن ثم أصبح نبيل بدران كاتباً وناقداً مسرحياً مصرياً عربياً. وساند فى مقالاته فى «آخر ساعة» كل الجهود الجادة لدعم وتطوير المسرح العربى اينما وجد ووقف مدافعاً صلباً عن المسرح الجاد فى وجه الهجمات الشرسة التى يبدىها تجار المسرح يحاولون بها تحويل فن المسرح العظيم إلى تجارة استهلاكية وكبريات رخيصة وتجارة شنطة أيضاً وهذا الاتجاه الأخير انتهى بمنع إحدى الفرق المسرحية الاستهلاكية المصرية من عرض بضاعتها الزائفة فى دمشق وهى إهانة تقع جريرتها على تجار المسرح وعلى وزارة الثقافة التى تسمح بتصدير البذاءة إلى خارج بلادنا فتلحق أفدح الأضرار بسمعتنا الفنية .

وقد توج نبيل بدران جهوده الجادة فى خدمة المسرح بالعمل على إصدار مجلة مسرحية متميزة أسماها : «تياترو» ، سارت فى مسارين اثنين ، تصوير الواقع والاحتفاء بالتراث عن طريق نشر نصوص منه فى كتيب ملحق بالعدد وهى خدمة لازمة ومفيدة، بعد أن ظهرت أجيال كثيرة من رجال المسرح لاتعرف الكثير عن جهود الرواد الذين زرعوا الفن المسرحى فى بلادنا .

سعد أردش صورة قلمية

لازلت أذكر سعد أردش ، يوم رأيت له لأول مرة، أعتقد أنها كانت أول مرة بالفعل ، كان في لباس المساء الرسمي، وكان يقدم، بصوته الجهورى - حفظه له الله - مواد إحدى الحفلات فى دار الأوبرا أظن الحفل كان يتضمن تقديم مسرحية «الفراشة» لرشاد رشدى .

همس لى هامس بأن هذا هو سعد أردش : أحد الأعضاء المؤسسين لفرقة «المسرح الحر» وكنت قد سمعت بالفرقة وأعمالها الرائدة من كثير من الأصدقاء ، بينهم الكاتب المسرحى المعروف نعمان عاشور، الذى قدمت له فرقة المسرح الحر أولى مسرحياته ، وأكثرها صدقا «المغناطيس» كانت فرقة المسرح الحر إحدى القنوات التى تدفق فيها فيض الثورة فى حقل المسرح ولدت مع ميلاد ثورة ٢٣ يوليو المجيدة، واستمرت سنوات بعد ذلك التاريخ تقدم إنتاجها الجاد، وتحظى بإقبال وحماس من الجماهير والصحافة معا .

لا غرو أن كان سعد أردش بين مؤسسيها ، ولست أشك فى

أنه كان جزءا من قوتها الدافعة، وحافزا من حوافز إنشائها .
أقيمت حفلة دار الأوبرا فى عام ١٩٥٧ . وأضاف لى ذلك الهامس
- الذى لم أعد أذكر اسمه - أن سعد أردش يوشك أن يسافر إلى
إيطاليا لدراسة فن الإخراج المسرحى، وكنت أنا قد عدت قبل
سنتين من دراسة لأدب المسرح المعاصر بانجلترا ، استغرقت
سنوات أربع، عدت بعدها وأنا أتحرق شوقا لخدمة مسرحنا
العربى . فقلت فى نفسى : جميل أن يبدأ إعداد الطاقم الفنى
للمسرح العربى الذى أحلم بالإسهام فى إنشائه، بديع ومفيد أن
يطرق شبابنا المسرحى أبواب العواصم الكبرى للمسرح طلبا
للمعرفة، وترسيخا للمسرح العربى وبناء له على أسس علمية، قلت
هذا وأنا أعلم كم أفدت أنا شخصا من دراستى لأدب المسرح فى
أحد مراكزه العالمية النشطة : انجلترا .

وانقضت سنوات بعثة سعد أردش الأربع، وعاد إلى القاهرة،
متفتحا دافق الحماس . لم يعد ومعه أجازته المسرحية وحسب، بل
رجع وتحت ذراعه مشروع لفرقة مسرحية رائدة، سميت فيما بعد
«مسرح الجيب» . فرقة تدريبية، تقدم لجمهور المسرح الاتجاهات
المسرحية المعاصرة ، قصد إحداث تفاعل واحتكاك بين المسرح
المصرى النابض، وبين نبض التجريب وجرأة الريادة اللذين كانا
يميزان المسرح الغربى منذ الستينيات : مسرح الغضب فى

انجلترا، ومسرح العبث فى فرنسا، ومسرح بريخت الملمى فى برلين ، وفرقة المسرح الحى ، وبقى الفرق الأمريكية المناضلة خارج بروكباى من أجل مسرح حى لا يشاهده الجماهير وحسب، بل يسهمون فى صنعه .

جاء سعد أردش اذن وقد تأبط «خيرا» ...!

وسرعان ماتبتت وزارة الثقافة مشروعه ، وأحالتة إلى مؤسسة المسرح للدراسة والنظر فى التنفيذ ، ولم يطل الوقت بالمؤسسة حتى أخرجت للنور «مسرح الجيب» ، الذى كان مقدرًا له أن يكون إحدى النقاط الأكثر لمعانا فى تلك الحقبة المزدهرة فى تاريخ مسرحنا العربى - مسرح الستينيات فى القاهرة وعواصم مصر وأقاليمها، بل وريفها أيضا . منذ ولادة مسرح الجيب والاهتمام به لايفتر: هجوم حاد عليه من قبل أناس رأوا أن تقديم أعمال مثل : «لعبة النهاية» لبكيت و «الكراسى» ليوجين أونسكو، انما هو ضرب من العبث - لأن تقديم مسرح العبث ينطوى فى رأيهم على عبث حقيقى - يتمثل فى استخدام أموال الشعب لصرف الشعب عن اهتماماته الحقيقية ، ودفعه إلى متاهات الحضارة الغربية الموشكة على الموت .

وآخرون رحبوا أجمل ترحيب بعروض مسرح الجيب الأولى، التى بدأت بمسرحية «لعبة النهاية» ، وأخرجها مدير مسرح الجيب

سعد أردش بنفسه . هل هذا الفريق من المثقفين لعروض مسرح الجيب، واعتبروها حدثا فنيا كبيرا، ورأوا أن فى عروض المسرح إثراء للحياة المسرحية المحلية ، ونافذة تطل منها هذه الحركة على كل جديد فى مسارح العالم .

أما مؤسسة المسرح نفسها – وكنت إذ ذاك رئيسا لها – فقد رحبت بالمسرح وبمديره ، وبطاقمه الفنى، ونظرت إلى هذه العملية المسرحية نظرة الواصل من نفسه، فقد كان جمهورنا آنذاك واعيا، وناقدا، وفاحصا. رحب بشكل مسرح العبث ولم يرتبط قط بمضمونه وقد رأت مؤسسة المسرح أنه من الأهمية بمكان أن تعرض الصيغ المسرحية الجديدة على كتابنا المسرحيين وعلى جمهور المسرح عندنا، واثقة من أن كتابنا سوف يتأثرون بالشكل، ويخلقون له مضمونا جديدا .

ذلك أنه اذا كانت مسرحيات العبث تحكى عن أزمة الإنسان المعاصر فى الغرب، واختناقه داخل سجن من صنع نفسه – سجن صورته ت . س. اليوت فى بيت مشهور من بيوت قصيدته الكبرى: «الأرض البور» فقال : «كل فى زانزنته ، يبحث عن المفتاح» ، إذا كان هذا حال الغرب، فتلك جنازته هو – كما يقول الانجليز – أى هذا شأنه هو وليس شأننا نحن .

كانت الاستجابة الأقوى لمسرحيات العبث، تقبل الشكل فى

سرور، وتجده فائقا، وترفض ما جاء به من مضمون، بوصف أنه خاص وليس عاما . أى أنه أوروبى وليس عالميا، ولازلت أذكر مؤتمرا للمسرح حضرته فى طوكيو عام ١٩٦٣ ، وكان يقام تحت رعاية اليونسكو وجاء فيه ذكر مسرح العبث - كان يوجين أونسكو يحضر المؤتمر ! - مع مدح شديد لذلك المسرح شكلا ومضمونا وخرجنا أنا وزميلى مندوب اليونان ساخطين فقلت للزميل : إن هؤلاء الناس قد ماتوا، وهم يسعون إلى اقناعنا بأن نموت نحن أيضا، وصدق الزميل اليونانى على كلامى من فوره وبلا تحفظ !! كنا نعلم تماما ماذا نحن فاعلون فى تلك السنوات . لهذا جاء تأييدنا لسعد أردش فوريا، وحاسما، وبلا حدود، وكل هذا أطلق ما فى سعد من طاقات كبيرة عالية الكفاءة .

وسعد أردش هو واحد من مخرجينا الذين أسميهم : المخرج - المدرب . إنه لا يخرج المسرحية وحسب، بل ويدرب طاقمها الفنى تدريباً نشيطاً، ومتعباً لا شك، حتى لكأنه يخرج مع كل مسرحية فرقة مسرحية .

كرم مطاوع

ارتفع الستار عن مسرحية «شهر زاد» ظل المسرح خاليا من البشر ثوانى قليلة نظرت مبهورا إلى ما كان على خشبة سيمفونية بالغه العنوية والرقه عزفتها الألوان والإضاءة بالانسجام التام مع الديكور وجدت نفسى أهتف بصوت غير خفيض : الله! الله! كانت هذه أول مرة أحيى فيها فن المخرج كرم مطاوع هذه التحية الجهيرة .

وكنت لاحظت إبان عملى رئيسا لمؤسسة المسرح ان شهر زاد هى المسرحية الوحيدة التى لم يتح لها أن تتجه إلى الخشبة ، رغم صيتها الذائع، ومحتواها الفكرى الباعث على الاستفزاز والتأمل والواعد بأن تتحول فى يد مخرج قادر إلى عمل فنى أخاذ .

عرضت اخراج المسرحية على كرم مطاوع فوافق على الفور ! أنا أعرف الكثير مما يدور فى روح هذا الفنان الذكى اللماح. وأعلم أنه يطرب أشد الطرب اذا ماواجهته مسرحية صعبة مثل: شهر زاد تقدم كرم برؤية جديدة للنص جعلت من شهريار - لا شهر زاد - البطل الخائر، الموزع النفس بين العقل والقلب، الذى

يدور في دوائر لا نهاية لها رغبة في الفكاك من أسر شهر زاد ،
غير أن البعاد لايزيده إلا قربا منها . إن شهر زاد هي قدره الذى
لا مهرب منه لأنها تمثل عقله وقلبه معا . هو لا يستطيع أن يرى
فيها المرأة المعشوقة وحسب ، فيستريح مثلما رآها الوزير قمر، ولا
المرأة الجسد مثلما نظر إليها العبد ، فحصل عليها !

النظرة جديدة من حيث إنها اعتمدت اعادة ترتيب العلاقات بين
الشخص الثلاث ولكنها ابدا ليست متعسفة كما يستطيع أن يتبين
من يقرأ شهر زاد بالدقة الواجبة ، رغم الصرخات والاحتجاجات،
رغم من زعموا أن النص يصعب على المتفرج العادى، وأن مكانه
الطبيعى كان مسرح الجيب فقد حقق العرض نجاحا ملحوظا،
فشاهده ٣٣٢٧ متفرجا وهو رقم يزيد بوضوح عن أنجح
مسرحيات الحكيم الموجهة للجمهور العريض مسرحية «الصفقة»
ذات الطابع الشعبى الواضح والتي شاهدها ٢٣٧١ أى بما يقل
٩٥٦ متفرجا عن شهر زاد .

كنت قد سمعت عن كرم مطاوع وفنه المسرحى الممتاز من
زميله فى البعثة الى إيطاليا ورفيقه فى الكفاح من أجل مسرح
مصرى جاد قابل لإمتاع الجماهير واضاءة أرواحها .

سعد أردش قال لى : هذا الفنان القادر فى موضوعية نادرة
عند غيره : انتظروا مقدم فنان مسرحى مرموق اسمه كرم مطاوع!

ظللت انتظر مقدم كرم حتى أهل علينا وللتو أحبيته، شىء ما
اجذبني اليه ، غير الحماس المعتاد من وافد جديد من أرض
المسرح فى الخارج : وثوق من نفسه دماثة خلقه، ثم شىء آخر
تبينته فيما بعد هو ان كرم كان بين القلائل الذين ادركوا عمق
التطور الذى حدث فى المسرح حينما أنشئت له مؤسسة خاصة به.
كان هذا يعنى أن شئون المسرح لم تعد «إدارة» كما كان الحال
قبل قيام المؤسسة ، بل أصبحت «قيادة» فهم كرم هذا بوضوح ،
وعمل بوحى من هذا الفهم ، كانت علاقته بالمؤسسة علاقة فهم
وحب متبادلين ، مما أفسح الطريق أمام النجاح الذى حققه
المسرح فى الخمسينيات والستينيات . فأصبحت المسرحيات تختار
جماعيا وليس فى جلسات خاصة، وانفتح الطريق أمام الموهوبين
من غير أعضاء الشلل والجلسات الخاصة .

وعلى المدى أصبح كرم مطاوع فنان المهام الصعبة : انظر ما
فعله بـ «الفراير» ، وفى «الفراير» وماحطم من قواعد جامدة فى
النظر إلى النص فى مسرحية «يس وبهية» ومسرحية «حسن
ونعيمة» - على سبيل المثال - وانظر ما فجأنا به ذات يوم إذ ذهب
- اظن دون أن نعلم - إلى مرسى مطروح فأنشأ فرقة مسرحية لم
يكن لها وجود من قبل، ودرّبها بكل القدرات التى يمتلكها هذا
«المدرّب العظيم» ثم قدم بها إلى القاهرة ، ليشترك فى مهرجان

فرق الأقاليم الذى أقامته المؤسسة عام ١٩٦٦ - اختار كرم لهذه الفرقة الناشئة نصا صعبا ولكنه فائق حقا هو مسرحية : «الوافد» لميخائيل رومان، وانتزع المخرج العتيد لفرقته الاعتراف الفورى والترحيب الحار، واندفع الكل يقبله قبلات التقدير لما أنجز من عمل جسيم .

باعدت بيننا الأيام من بعد وإن لم تبعدنا قط ذهب كرم إلى الجزائر يمارس المهمة المجيدة التى اضطلع بها أسلافه المسرحيون من قبل وهى زرع البذرة المسرحية فى الأرض العربية، وخلق الأطر التى سوف تتوافر على خدماتها حتى تستوعب نباتا وشجرا فسار على درب المسرحيين العظام من أمثال: يوسف وهبى، وجورج أبيض، وسلامة حجازى، وفاطمة رشدى ، وزكى طليمات .

ثم التقينا فى أواسط السبعينيات فى الكويت : هو أستاذ للاخراج فى المعهد العالى للفنون المسرحية وأنا أستاذ للأدب المسرحى العالى فى جامعة الكويت ولم يطل بنا الوقت حتى التقينا فى عمل مشترك كان هو الأول من نوعه : سلسلة برامج تليفزيونية عن المسرح اتخذنا لها عنوانا : «عندما يرفع الستار» بلغ من نجاحها أن الناس كانوا ينتظرون مقدمها فى لهفة ويخلقون محالهم كي يتفرغوا لمتابعة حلقاتها بل أصبح كرم وأنا ممن يشار

اليهم فى الشوارع وفى السيارات وفى الملحقيات الثقافية للدول العربية المعتمدة فى الكويت . كان هذا النشاط الأخير جزءاً من الاهتمامات المتعددة للفنان كرم مطاوع فهو إلى جوار المسرح ممثل فى السينما والتلفزيون نذكر له فى الفن الأول دوره سيد درويش فى الفيلم الذى حمل اسم فنان الشعب الكبير ونذكر له فى التلفزيون أدواره فى المسلسلات الكثيرة التى اضطلع ببطولتها .

غير أننا قد حيننا فيه دائماً وقوفه الصلب مع المسرح ذى الرسالة الذى يعتمد قضايا الناس ومشاكلهم السياسية والاجتماعية والعاطفية وإلحاحه القوى على أن فن المسرح قادر على تغيير المجتمع وإضاءة أرواح الناس فى الوقت نفسه الذى يقدم لهم فيه المتعة والفرجة .

إن كرم مطاوع فنان ذو رأى، وهذا - دائماً - هو الذى يميز الفنان الكبير من غيره من الفنانين فنان الرأى فاعل ومؤثر والفنان بلا رأى أداة تستخدم لتحقيق الأغراض !

الطيب الصديقي^{١٥٦}

دايم

سيدي محمد الرخمي المجدوب

دار
السنوك
للنشر

الطيب الصديقي رجل المسرح الشامل

عرفت الطيب الصديقي في واحد من الاجتماعات الدولية التي عقدها المعهد الدولي للمسرح التابع لهيئة اليونسكو في بيروت أواخر الستينيات لفت نظري على الفور ذكاؤه الحاد، وأراؤه الجريئة في موضوع المسرح، فلما انتهت زيارتنا لبيروت ، سافر إلى القاهرة وزارني في بيتي فعرفته بأسرتي، وتقبلت هديته القيمة التي قدمها لزوجتي : عباءة مغربية برتقالية اللون، قدرناها تقديرا كبيرا وكانت الرابطة الأولى التي ربطتنا بالمغرب، ناسه ومثقفه معا، وبفنان الشعب الطيب الصديقي .

ولم يمر وقت طويل قبل أن يدعوني الطيب الصديقي لزيارة المغرب كان لهذه الدعوة التي وجهت عام ١٩٦٩ وقع المفاجأة السارة، والرافعة للروح المعنوية فقد كنت في العام الذي سبقها ١٩٦٨ قد تركت مؤسسة المسرح ووزارة الثقافة لظروف عرضتها في مكان آخر من هذا الكتاب .

ولم أكن قد زرت المغرب من قبل، ومع ذلك فقد قوبلت زيارتي للبلاد بحفاوة كبيرة من الفنانين والمثقفين . وعنى الصديق عناية

خاصة بي ، وبذل جهدا كبيرا كي أحس أنني بين قومي وناسي بالفعل ، وكان من أجمل ما فعل أن أخذني في زيارة للبلدة الفاتنة «مراكش» كانت تصرفاته حرة وتلقائية تتبع منها البساطة والود والثقة بالغير من ذلك أنه ترك لي مهمة قيادة سيارته الخاصة من الدار البيضاء إلى مراكش قائلا : إنها سيارة توأم لسيارتي في القاهرة وعلى هذا فليست قيادتها مشكلة على الإطلاق .

وانطلقت بالسيارة في طريق لم أراه من قبل ولم أمش فيه ، دع عنك أن أقود فيه سيارة يملكها غيري . ولكن الصديقي لم يساوره أي شك في قدراتي على الوصول إلى مراكش ، وترك مقعده الأمامي وتمدد على الكنب الخلفية وراح في نوم عميق .

أراد الصديقي أن يعرفني إلى فنون الأداء التي تزخر بها مراكش وغيرها من مدن المغرب، فأخذني إلى السوق الشهير، سوق «جامع الأفنا»، الذي يزخر بفنون شعبية تقليدية تجمع بين التمثيل ، وألعاب المهارة وغيرها، مما يعد متحفا دائم الحضور يغشاه أهل البلد والسواح معا .

وكان من أطرف ما فعل الصديقي أن أمسك بدف كبير وأخذ ينقر عليه ويخاطب الناس داعيا إياهم إلى التحلق حوله والاستماع إلى مايقول . وبالفعل اجتمع الناس في دائرة وهم يرددون اسمه في تقدير ومحبة .

كان هذا أول مألفت نظرى فى الطيب الصديقى ، كرجل مسرح فهو لا يأخذ سمت الفنان «المحترم» النائى بنفسه وفنه عن الناس، بل هو فنان الأسواق والمحافل الشعبية ، ومن ثم بنى نظرتة إلى المسرح على أنه تجمع شعبى يعرض موضوعات شعبية من التراث، وسمى مسرحياته الجماهيرية هذه : «الفرحة الكبرى».

اصطحبنى الطيب الصديقى بعد ذلك فى جولة بفرقتة فى ربوع المغرب، وقدم فى إحدى المحطات الصحراوية المسماة «ورزازات» مسرحيته : «ديوان سيدى عبد الرحمن المجذوب» وفيها استطاع أن يشد الناس إلى مقاعدهم ساعات طويلة دون أن يتململ أحد أو يفكر فى مغادرة المكان .

وكنت قد دعوت فى كتابى : «فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني» الى أن يلتفت فنانو المسرح إلى مافى المكانات من إمكانات درامية وخاصة مقامة الحريرى المعروفة بالمقامات الدرامية المخيرية وقلت : إن بإمكان فنان قدير عميق النظرة أن ينشئ مثلها مسرحية كوميدية هجائية من نوع له نظائره فى أدب الغرب، خاصة مسرحيات الكاتب الانجليزى «بن جونسون» معاصر شكسبير .

وقد لى الصديقى الدعوة وخرج على الناس بمسرحية ممتازة أعمل فيها فكره وروحه الخلاقة، فاستوت أمامنا دراما لاشك فيها

وفى عام ١٩٨٠ ، كتب الطيب الصديقى وهو يهدى إلى نسخة من مسرحيته : «ديوان سيدى عبد الرحمن المجنوب» رفع من الشكر والتقدير لصاحب فكرة المقامات الحقيقى ، حبيبى وعزيزى د. على الراعى .

وحين وصل الصديقى بفرقة إلى الكويت فى السبعينيات قدم مسرحيته الأخاذة : «مقامات ، بديع الزمان الهمدانى» وحين حان موعد المسرحية سأل الصديقى عبر مكبر لصوت : هل الدكتور الراعى موجود بين الحضور؟ فأجبتة أنا موجود ياطيب . فقال باللهجة المغربية : إذن نمثل !

وفى عام ١٩٩٢ دعيت للسفر إلى المغرب ضمن أعضاء الوفد المصرى لجلسات بحوث التكامل فى مجالى المسرح والسينما، وقد حالت الظروف التى تمت فيها ترتيبات الرحلة دون حضورى فأرسلت كلمة مكتوبة للندوة شرحت فيها الظروف القاسية التى يعمل فيها المسرح العربى الآن .

وحين انعقدت الجلسات قام الطيب الصديقى فقال فى فيض من الكرم : إن على الراعى من أهم رجال الفكر المسرحى الذين عاصرتهم فى حياتى لقد زودنى بمعلومات أفادتني وأفادت المسرح المغربى، لأنه من أبرز المفكرين فى عالم المسرح لقد زار القرى والحضر فى المغرب لمتابعة الحركة المسرحية فى بلادنا كان يحضر

عروضا في وسط النهار دون حيل مسرحية، كان يحلل التجربة ويخاطب الناس حتى تعرف على الكثيرين من المسرحيين المغاربة . وكتب عما شاهده : وللحق اعترف ان الدكتور الراعي كان ينفق على تنقلاته من جيبه . لذلك أحيى فيه الأب الروحي والأخ العزيز .

وقد اعتبرت الندوة الرسالة التي قدمتها إليها صرخة لإنقاذ المسرح العربي .



كانت زيارتي للمغرب عام ١٩٥٩ علامة فارقة في حياتي ونظرتي للمسرح، وكانت أيضا علامة أخرى فارقة في حياة الطيب الصديقي . فقد شاركت في تقديمه للمشرق العربي ، وأصبح معروفا ومقدرا في المشرق، كما أفاد المشرق العربي ذاته من التعرف على فن هذا الرجل القدير، الذي اعتبره بحق: المثل الكامل لرجل المسرح - المسرحي الذي يحوى بين أعطافه كل مزايا الفن الشامل .

رقم الإيداع : ١٩٩٤/٤٥١١

I. S. B. N

977 - 0334 - 6

الفهرس

تقديم :

أنظر ورائى فى رضا ٥

الفصل الأول :

هموم المسرح وهمومى ٩

الفصل الثانى :

قضايا مسرحية ١٨٩

الفصل الثالث :

شهداء المسرح ٣٢٧

الفصل الرابع :

نزوات مسرحية ٣٨٥

الفصل الخامس :

صور لها دلالات ٤٢٣

الفصل السادس :

بعض رفاق الدرب ٤٤٥

الشمس

تصدر أول كل شهر

● ملتقى الإبداع الثقافي والفكري لكل مفكرى الوطن العربى

● نبض الحركة الثقافية المعاصرة

● تضم كل ألوان الأدب وفنونه بأقلام كبار المفكرين والأدباء فى مصر والوطن العربى

● فكر حر مستنير . وأراء بناءة على طريق التنوير الذى سارت على دربه طوال مائة عام

رئيس التحرير

الشمس

مصطفى نبيل

جنيه واحد

الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوي ٣٠ جنيتها في ج.م.ع.
تسدد مقدماً تقدماً أو بحوالة بريدية غير حكومية -
البلاد العربية ٢٥ دولاراً - أمريكا وأوروبا وآسيا
وأفريقيا ٣٠ دولاراً - باقى دول العالم ٤٠ دولاراً .
القيمة تسدد مقدماً بشيك مصرفى لأمر مؤسسة
دار الهلال . ويرجى عدم ارسال عملات نقدية
بالبريد .

● وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

الكويت : السيد / عبدالعال بسيوني زغلول ، الصفاة - ص . ب رقم ٢١٨٢٣
للحصول على نسخ من كتاب الهلال اتصل بالتكس : Hilal.V.N 92703

هذا الكتاب

كنت دائماً على يقين من أن الجهود التي بذلناها جميعاً منذ أواسط الخمسينيات قد أثمرت الثمرة المرجوة : وضعت المسرح «واللعبة المسرحية» بالذات في وجدان الناس ، وحفرت لنفسها في هذا الوجدان أخاديد عميقة يصعب سدها أو تجاوزها أو تجاهلها. وأعلم أن هذا اليقين يستفز أناساً كثيرين ، يرون فيه تفاؤلاً مفرطاً . غير أنني أمنت دائماً بأن لا شيء بنى على واقع صلب يمكن أن يموت ، مهما اشتدت ، الأنواء ، واستفحلت قوى اعداء الثقافة.

على أنني لم أكتب هذا الكتاب لمجرد تأكيد إيماني بالمسرح ومستقبل المسرح . بل قصدت به - أيضاً - أن يضم شهادتي على ما جرى في الساحة المسرحية من أحداث ، فقد توليت رئاسة مؤسسة المسرح عام ١٩٥٩ حتى تركتها عام ١٩٦٧ ، وقد كانت سنوات حافلة بكل ما يسر ويبهج ، تارة ، وما يبعث على الأسى تارة أخرى . وسيجد القارئ بعضاً من هذه الأحداث - لا كلها ! - مسجلة في هذا الكتاب .

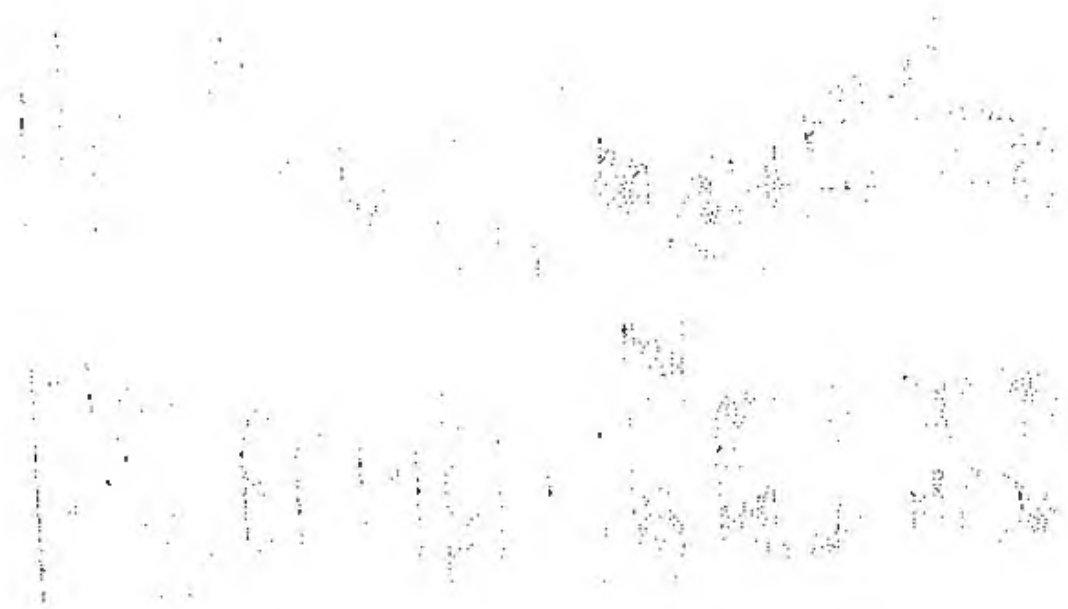
مكتبة
الطريق
100



أهلاً بكم في عالمنا

مكتبة الطريق





شركة اميرالست
اوتو
معامل طبع وتصوير
شرايط فنيكس



الوكيل
شركة اميرالست

٩٦ شارع أحمد عرابي - المهندسين
تليفون: ٣٤٤٠٥٨٣ فاكس: ٣٤٦٦٥٩٣